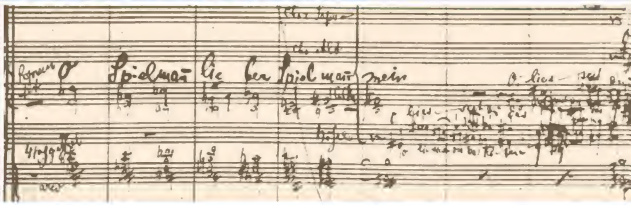
Universität Potsdam



Silja Haller

Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers

Universitätsverlag Potsdam

Copyrighted material

Silja Haller:
Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers

Copyrighted material

Copyrighted material

Silja Haller

Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers

Universitätsverlag Potsdam

Copyrighted material

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.de/ abrufbar.

Universitätsverlag Potsdam 2012
http://info.ub.uni-potsdam.de/verlag.htm

Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam
Tel.: +49 (0)331 977 2533 / Fax: -2292
E-Mail: verlag@uni-potsdam.de

Überarbeitete und erweiterte Fassung der Dissertation:
Haller, Silja: Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers. - Potsdam, 2005

Umschlagabbildungen: Fotografie von Gustav Mahler, wahrscheinlich 1906, Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Médiathèque Musicale Mahler, Paris (Coll. Henry-Louis de La Grange); Auszug aus einem autographen Partiturentwurf zu *Das klagende Lied*, zweiter Satz „Der Spielmann", Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Signatur MHc 4077.

Das Manuskript ist urheberrechtlich geschützt.
Druck: docupoint GmbH Magdeburg

Online veröffentlicht auf dem Publikationsserver der Universität Potsdam:
URL http://pub.ub.uni-potsdam.de/volltexte/2012/5556/
URN urn:nbn:de:kobv:517-opus-55568
http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus-55568

Zugleich gedruckt erschienen im Universitätsverlag Potsdam:
ISBN 978-3-86956-159-2

Copyrighted material

INHALT

Danksagung 7
1. Einleitung 8
2. Zum Stand der Forschung 14
3. Musik und Sprache 35
3.1 Vorbemerkungen 35
3.2 Musik und Text – zu einigen musikhistorischen Stationen 37
3.3 Aspekte der neueren Diskussion 41
4. Zur Vokalsinfonik im 19. Jahrhundert 46
4.1 Vorbemerkungen 46
4.2 Zum Phänomen der Vokalsinfonik 47
4.3 Felix Mendelssohn Bartholdy: Sinfonie Nr. 2 op. 52 *Lobgesang* (1840) 48
4.3.1 Textbehandlung 49
4.3.2 Wort-Ton-Verhältnis 50
4.4 Franz Liszt: *Eine Faust-Sinfonie (nach Goethe) in drei Charakterbildern* (1854/57) 52
5. Mahlers Affinität zur Literatur 54
6. Mahlers Äußerungen zur Wort-Ton-Thematik 58
6.1 Das Einbeziehen des gesungenen Wortes als Verdeutlichung der Idee 58
6.2 Grenzüberschreitung zwischen den Künsten: Musik und Poesie im Werk Mahlers 67
7. Analysen 72
7.0 Prolog: *Das klagende Lied* 72
7.0.1 Vorbemerkungen 72
7.0.2 Zum Text 75
7.0.3 Formale Beziehungen von Text und Musik 78
7.0.4 Interpretation des Textes durch die Musik 79
7.1 Zweite Sinfonie 82
7.1.1 Vierter Satz 82
7.1.1.1 Originaltext und Mahlers Version 82
7.1.1.2 Platzierung des Satzes innerhalb des Werkes 84
7.1.1.3 Formale Beziehungen zwischen Text und Musik 86
7.1.1.4 Text und harmonische Gestaltung 89
7.1.1.5 Interpretation des Textes durch die Musik 90
7.1.2 Fünfter Satz 95
7.1.2.1 Originaltext und Mahlers Version 95
7.1.2.2 Platzierung des Satzes innerhalb des Werkes 99
7.1.2.3 Formale Beziehungen zwischen Text und Musik 104
7.1.2.4 Text und harmonische Gestaltung 109
7.1.2.5 Interpretation des Textes durch die Musik 110
7.2 Dritte Sinfonie 123
7.2.1 Vierter Satz 123
7.2.1.1 Originaltext und Mahlers Version 123
7.2.1.2 Platzierung des Satzes innerhalb des Werkes 127
7.2.1.3 Formale Beziehungen zwischen Text und Musik 130

Copyrighted material

7.2.1.4 Text und harmonische Gestaltung ... 132
7.2.1.5 Interpretation des Textes durch die Musik ... 133
7.2.2 Fünfter Satz ... 143
7.2.2.1 Originaltext und Mahlers Version ... 143
7.2.2.2 Platzierung des Satzes innerhalb des Werkes ... 146
7.2.2.3 Formale Beziehungen zwischen Text und Musik ... 148
7.2.2.4 Text und harmonische Gestaltung ... 153
7.2.2.5 Interpretation des Textes durch die Musik ... 155
7.3 Vierte Sinfonie (Finalsatz „Das himmlische Leben") ... 162
7.3.1 Originaltext und Mahlers Version ... 162
7.3.2 Platzierung des Satzes innerhalb des Werkes ... 166
7.3.3 Formale Beziehungen zwischen Text und Musik ... 169
7.3.4 Text und harmonische Gestaltung ... 172
7.3.5 Interpretation des Textes durch die Musik ... 173
7.4 Achte Sinfonie (Auszüge) ... 182
7.4.1 Vorbemerkungen ... 182
7.4.2 Erster Satz (Hymnus „Veni, creator spiritus") ... 183
7.4.2.1 Originaltext und Mahlers Version ... 183
7.4.2.2 Text und Sonatenhauptsatzform ... 187
7.4.2.3 Formale Beziehungen zwischen Text und Musik ... 191
7.4.2.4 Text und harmonische Gestaltung ... 197
7.4.2.5 Interpretation des Textes durch die Musik ... 200
7.4.2.6 Übersicht der zu den Leitthemen erscheinenden Texte ... 207
7.4.3 Zweiter Satz (Finalszene aus Goethes *Faust II*) ... 210
7.4.3.1 Originaltext und Mahlers Version ... 210
7.4.3.2 Text und Satzform ... 215
7.4.3.3 Formale Beziehungen zwischen Text und Musik ... 217
7.4.3.4 Text und harmonische Gestaltung ... 221
7.4.3.5 Interpretation des Textes durch die Musik ... 223
7.5 *Das Lied von der Erde* (Auszüge) ... 235
7.5.1 Mahlers Auswahl der Gedichte ... 235
7.5.2 Erster Satz „Das Trinklied vom Jammer der Erde" ... 235
7.5.2.1 Textvorlage und Mahlers Version ... 235
7.5.2.2 Formale Beziehungen zwischen Text und Musik ... 241
7.5.2.3 Text und harmonische Gestaltung ... 246
7.5.2.4 Interpretation des Textes durch die Musik ... 247
7.5.3 Sechster Satz „Der Abschied" ... 255
7.5.3.1 Textvorlage und Mahlers Version ... 255
7.5.3.2 Verhältnis von Text und Satzform ... 260
7.5.3.3 Formale Beziehungen zwischen Text und Musik ... 266
7.5.3.4 Text und harmonische Gestaltung ... 271
7.5.3.5 Interpretation des Textes durch die Musik ... 272
8. Ausblick auf die Post-Mahler-Zeit ... 285
8.1 Ideenmusik bei Arnold Schönberg ... 285
8.2 *Gurre-Lieder* ... 288
8.3 *Die Jakobsleiter* ... 289
9. Auswertung und Zusammenfassung ... 293
9.1 Mahlers Umgang mit den Textvorlagen ... 293

Copyrighted material

9.2 Platzierung der Wort-Ton-gebundenen Sätze im Gesamtablauf des Werkes ... 294
9.3 Formale Beziehungen zwischen Text und Musik ... 295
9.4 Interpretatorische Funktionen der Musik ... 296
9.5 Zum musikhistorischen Standort von Mahlers Vokalsinfonik ... 299
10. Anhang ... 301
10.1 Abkürzungsverzeichnis ... 301
10.2 Siglen- und Kurztitelverzeichnis ... 302
10.3 Literatur ... 308
10.3.1 Notentexte und Quellen ... 308
10.3.2 Sekundärliteratur ... 311
10.3.3 Bibliographie ... 319
10.4 Mahlers Ideenprogramme – die wesentlichen Ausführungen und Andeutungen ... 328
10.5 Gegenüberstellung von Mahlers Ideenprogramm zum fünften Satz der Zweiten Sinfonie und Nr. XIV aus Siegfried Lipiners „Il Purgatorio" ... 342
10.6 Der Pfingsthymnus „Veni, creator spiritus" nach dem *Graduale triplex* ... 344
10.7 Übersetzungen des Pfingsthymnus „Veni, creator spiritus" ... 345
10.8 Leitmotivische Arbeit im Ersten Satz der Achten Sinfonie (Auswahl) ... 347
10.9 Notenbeispiele ... 350

Danksagung

Mit herzlichem Dank für die freundliche Unterstützung bei meiner Arbeit möchte ich folgende Personen und Institutionen nennen: Frau Prof. Dr. Vera Cheim-Grützner (Universität Potsdam) und Herrn Prof. Dr. Gottfried Scholz (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) für ihre allzeit erfolgte, überaus sachkompetente Betreuung (Herrn Prof. Scholz zusätzlich für den Hinweis, Mahlers Sinfonik auf Elemente der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre hin zu untersuchen), der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft Wien für die wiederholte Bereitstellung ihres Archives, Herrn Prof. Dr. Karl Erich Grözinger (Universität Potsdam) für Hinweise zur jüdischen Mystik sowie der Wienbibliothek im Rathaus für die Möglichkeit zur Einsichtnahme des Autographes zum *Klagenden Lied*.

Berlin, November 2011

Silja Haller, Jahrgang 1973, wurde 2005 an der Universität Potsdam zum Dr. phil. promoviert.
Studium der Schulmusik und Biologie (Lehramt Gymnasium) an der Universität Potsdam. Nach dem Zweiten Staatsexamen Studium der Musikwissenschaft (Humboldt-Universität zu Berlin), Jüdischen Studien und Philosophie (Universität Potsdam). Verschiedene Tätigkeiten im Rahmen des Editionsprojektes *Briefwechsel der Wiener Schule* (Staatliches Institut für Musikforschung Berlin).

Copyrighted material

1. Einleitung

„Daß Mahler die Singstimme brauchte, folgt
aus seiner melodischen Auffassung der
Symphonie, die ihm ja tönender Kosmos war;
mußten doch alle Instrumente, selbst
Nebenstimmen, bei ihm singen."

Paul Stefan, *Mahler für Jedermann*[1]

Die Literatur über Gustav Mahler und seine Musik, vom Artikel in der Fachzeitschrift bis zum mehrbändigen Kompendium, wächst beständig. Während es an Einzeluntersuchungen über Mahlers Wort-Ton-Verfahren, sowohl sein Lied- als auch sein sinfonisches Schaffen betreffend, durchaus nicht mangelt, ist eine eingehende Untersuchung der Wort-Ton-Gestaltung, speziell die Sinfonien betreffend, bislang ausgeblieben. Die mittlerweile vielzitierte Arbeit von Susanne Vill beleuchtet das Verhältnis von Musik und Sprache in der Musik Mahlers erstmals näher und ausführlich (vgl. Kap. 2).[2]
Die Topoi ‚Wort-Ton-Verhältnis' oder gar ‚Musik und Sprache' stellen extrem umfangreiche und heterogene Themenkomplexe dar, die sich in der musik- und literaturwissenschaftlichen sowie der philosophischen Diskussion eines anhaltenden Interesses erfreuen, worauf die vorliegende Arbeit exemplarisch eingehen wird. Diese außerordentliche Fülle möglicher Arbeitsansätze zwingt zur Fokussierung auf ausgewählte Untersuchungsgegenstände.
Zuvorderst soll der Terminus ‚Wort-Ton-Gestaltung' im Sinne einer Arbeitsdefinition eingegrenzt werden. In diesen Kontext gehört die einfache wie zentrale Fragestellung bezüglich der Motivationen Mahlers, das gesungene Wort überhaupt in seine Sinfonien aufzunehmen, zumal er mehrfach und in eindeutiger Weise das von ihm konstatierte Primat der Musik vor allen anderen Künsten betont hatte.[3]
Mit Ausnahme der Achten Sinfonie und des *Liedes von der Erde* sind Mahlers Vokalsinfonien bekanntermaßen nur partiell mit dem gesungenen Wort verbunden. Dies erfordert, vor einer Detailanalyse die Position des/der Wort-Ton-gebundenen Satzes/Sätze einer näheren Betrachtung zu unterziehen, was eng mit der erwähnten Frage nach Mahlers Motivationen, das gesungene Wort überhaupt zu integrieren, verbunden ist.

---

[1] Paul Stefan, *Mahler für Jedermann*, Wien/Leipzig 1923, S. 36.
[2] Susanne Vill, *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers*, Tutzing 1979 (fortan Vill, *Vermittlungsformen*).
[3] Vgl. Herbert Killian (Hrsg.), *Gustav Mahler. Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, revidierte und erweiterte Ausgabe, Hamburg 1984 (fortan *NBL*), S. 34.

Copyrighted material

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich im Analyseteil auf den Vergleich von Originaltext und Mahlers Textfassung, das Verhältnis von Singstimme/-n und Text hinsichtlich der Form und der rhythmisch-metrischen Gestaltung sowie die Interpretation der Worte durch die Musik. Insbesondere der letztgenannte Aspekt zeigt deutlich die Intensität, mit der Mahler die Semantik der jeweiligen Texte herausarbeitet und zudem in seiner Musik überhöht.

Offensichtlich – dies ist mittlerweile evident – verfolgte Gustav Mahler in seinem sinfonischen Schaffen Ideenprogramme[4], welche durch das Einbeziehen von Texten in den Gesamtprozess der künstlerischen Gestaltung eine besondere Prägnanz erhalten. Gleichermaßen Prämisse und Schwerpunkt der Untersuchungen ist es, die Bedeutung der Wort-Ton-Beziehung für die musikalische Ausgestaltung dieser Ideenprogramme analytisch nachzuweisen und zu verdeutlichen.[5] Hierzu sollen formale Kriterien, wie z. B. die Orientierung an bzw. Abweichung von der Gliederung der Textvorlage (resp. tradierten musikalischen Formen) Berücksichtigung finden. Ein besonderes Augenmerk wird auf die deutlichen textinterpretatorischen Funktionen der Musik gerichtet: die von Mahler vorgenommene – um mit Worten Richard Spechts zu sprechen – „klingende Exegese"[6], welche sich in einem mitunter feinsten Herausmeißeln des semantischen Gehaltes des jeweiligen Textes offenbart.[7] An dieser Stelle muss betont werden, dass sich Mahlers Anliegen bei weitem nicht in der Textexegese erschöpft. Vielmehr verfolgte er die artifizielle Ausarbeitung zum Teil höchst individueller Vorstellungen, wobei Musik und Text ihm als Mittel zur Gestaltung seiner persönlichen, philosophisch-spirituell-weltanschaulichen „Empfindungen und Gedanken"[8] dienten. Der Eigenschaft von Musik, auf ihre Art (und in gewisser Weise präziser als Sprache) intimste Gehalte verdeutlichen zu können, kommt hier größ-

---

[4] Die Zugehörigkeit der Mahler'schen Sinfonien zu einer Ideensinfonik ist ein in der Literatur mehrfach und durchaus kontrovers diskutierter Gegenstand. Am prominentesten dürfte in diesem Kontext Constantin Floros' Methode der „semantischen Analyse" sein.

[5] Hierzu sei angemerkt, dass ein solches Unternehmen keinen Anspruch auf Vollständigkeit geltend machen kann. Vgl. auch Mahlers Bemerkung, selbst dem Urheber eines Kunstwerkes bleibe ein „Rest Mysterium" (Brief an Max Kalbeck, wohl vom November 1900, in: Herta Blaukopf [Hrsg.], *Gustav Mahler. Briefe*, Neuausgabe, Zweite, nochmals revidierte Auflage, Wien 1996 [fortan *GMB*], S. 277).

[6] Richard Specht, *Gustav Mahlers VIII. Symphonie. Thematische Analyse*, Leipzig/Wien o. J., o. S.

[7] Ugo Duse geht auf das Phänomen der „klingenden Exegese" näher ein: „Bei der Verschmelzung von Ton und Musik, Note und Phonem erlangt Mahler trotz der beibehaltenen, strengen Unterscheidung eine […] hohe Vollkommenheit […]: eine musikalische Wiederherstellung des tiefen Sinnes des dichterischen Wortes, das doch immer in dem alltäglichen Gebrauch verankert ist" (Ugo Duse, „Das Wort-Ton-Verhältnis bei Mahler", in: Steffen Lieberwirth [Hrsg.], *Bericht über das IV. Internationale Gewandhaus-Symposium. Gustav Mahler – Leben. Werk. Interpretation. Rezeption anläßlich der Gewandhaus-Festtage 1985*, Leipzig 1990 [fortan Lieberwirth (Hrsg.), *Bericht über das IV. Internationale Gewandhaus-Symposium*], S. 60).

[8] Brief an Arthur Seidl vom 17.2.1897 (*GMB*, S. 223).

Copyrighted material

te Bedeutung zu.[9] Zu vermuten ist vor allem, dass der Grad der Freiheit der Musik von äußeren sprachlichen Parametern (Gliederung, Versmaß) zumindest tendenziell mit der Intensität der Textausdeutung bzw. der Anverwandlung von Musik und Textsemantik korreliert. Insbesondere sollen zu diesem Zweck folgende Parameter betrachtet werden: motivisch-thematische Arbeit, Instrumentation und Klangfarbenbehandlung, rhythmisch-melodische Gestaltung der Singstimme sowie die Harmonik[10], wobei vorrangig die besonders im Spätwerk zutage tretende innige Anverwandlung von Textsemantik und Musik zu nennen ist.[11] Oder anders ausgedrückt: Wo die Wortsprache in den Bereich des Symbols (den Bereich des Stellvertretenden, letztendlich Ungenauen) ausweichen muss, entfaltet Musik ihre eigentliche Stärke, was von Mahler offensichtlich bewusst eingesetzt worden ist.[12] In diesem Kontext erscheint die Differenzierung zweier Prinzipien – der ‚Textvertonung' und der ‚musikalischen Ausarbeitung des semantischen Gehaltes' – angemessen: Das Prinzip der ‚Textvertonung' ist von einer insgesamt deutlichen Anlehnung an formale Parameter wie Gliederung und Versmaß des zugrunde liegenden Textes gekennzeichnet. Das zweite Prinzip hingegen konstituiert sich aus dem Primat der individuellen Textinterpretation in Verbindung mit einer besonders innigen Verschmelzung von Textsemantik und musikalischer Gestaltung bei gleichzeitigem Zurücktreten tradierter formaler Aspekte. Ein weiteres Augenmerk ist auf Mahlers Verwendung von Tonartensymbolik sowie von Elementen musikalisch-rhetorischer Figuren gerichtet. Freilich sind beide Begriffe im Kontext der vorliegenden Arbeit nicht streng in ihrem historisch tradierten Sinn zu verstehen, gleichwohl die

---

[9] Vladimir Karbusicky erweitert diesen Aspekt um den der Eigenaktivität des Rezipienten: „Was philosophisch als das Unaussprechbare apostrophiert wird, läßt sich hörend und mit innerer Resonanz aufnehmen, aber nur schwierig artikulieren. Doch gerade das Zuhören und die innere Resonanz können zur Aufschlüsselung von Bedeutungen führen" (Vladimir Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt 1986 [fortan Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik*], S. VII).

[10] Die Beziehung von Text und harmonischer Gestaltung wird in tabellarischer Übersicht dargestellt. Die Angaben der Tonarten kann jedoch aufgrund der für Mahlers Sinfonik typischen harmonischen Komplexität – dies gilt vor allem für die eine starke harmonische Mobilität mit sich bringende ausgeprägte kontrapunktisch-lineare Stimmführung in zahlreichen Passagen – nur exemplarisch geschehen. Es gilt vorderhand, eine mögliche semantische Bedeutsamkeit bestimmter Tonarten bzw. harmonischer Progressionen herauszuarbeiten, was auch die weitgehende Aussparung funktionsharmonischer Aspekte erklärt. Weist die harmonische Gestaltung besondere, für die Thematik der vorliegenden Arbeit bedeutungsvolle Merkmale auf, so werden diese im Anschluss an die Tabelle formuliert. Ansonsten erfolgt deren Einbindung in die Ausführungen zur musikalischen Interpretation des Textes.

[11] „Die Wege des Denkens und Sprechens in Symbolen haben sich von der Entwicklungslinie des Musikalischen getrennt, obwohl letzteres auch weiterhin an den Symbolen haften blieb – und zwar jene Bedeutungsebene, die in der Logik und Semiotik wenig gehört wird: die Ebene der Intonation, der Klangfarbe, der rhythmischen Gestaltung" (Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik*, S. 94).

[12] Siehe Mahlers dementsprechende Äußerungen: „Ich weiß für mich, daß ich, solang ich mein Erlebnis in Worten zusammenfassen kann, gewiß keine Musik hierüber machen würde. Mein Bedürfnis, mich musikalisch-symphonisch auszusprechen, beginnt erst da, wo die dunkeln Empfindungen walten, an der Pforte, die in die ‚andere Welt' hineinführt: die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen" (*GMB*, S. 171).

Copyrighted material

Existenz gewisser Individualprägnanzen der einzelnen Tonarten nicht von der Hand zu weisen sind.[13] Wie zu erwarten, pflegte Mahler auch mit diesen aus vergangenen Zeiten überlieferten Gestaltungsmitteln einen individuellen Umgang, wenngleich in ihrer Verwendung per sé doch ein deutlicher Traditionsbezug zu finden ist. Bereits Erich Wolfgang Partsch ging der Frage nach, „inwieweit diese alte Tradition einer Symbolik mittels Tonarten in Mahlers Liedschaffen noch bedeutsam ist.[14] Er konstatiert, dass „Mahler zweifellos kompositorisch in dieser Tradition dachte bzw. Tonarten assoziativ mit semantischen Inhalten belegte"[15] und beruft sich hierbei auf Mahlers durch Natalie Bauer-Lechner überlieferte Äußerung zum Finale der Ersten Sinfonie:

> „Da handelte es sich darum, nachdem die Töne aus kurzen Lichtblicken immer wieder in tiefste Verzweiflung fallen, den triumphierenden, dauernden Sieg zu erringen; und dazu mußte ich, wie sich mir nach längerem, vergeblichem Herumtappen zeigte, durch eine Modulation von einer Tonart in die des nächstfolgenden Tones gelangen (von C-Dur nach D-Dur, der Grundtonart des Stückes). Das hätte man sehr billig haben können, indem man den halben Ton dazwischen benützte und so von C zu Cis, dann zu D aufstieg. Doch da hätte jeder gewußt, daß es die nächste Stufe ist. Mein D-Akkord aber mußte klingen, als wäre er vom Himmel gefallen, als käme er aus einer anderen Welt."[16]

Auch aus der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre entlehnte Elemente dienten Mahler als Mittel zur musikalischen Gestaltung seiner Vorstellungen, insbesondere der plastischen Verdeutlichung der entsprechenden Textsemantik. In einem Symposium-Beitrag befasste sich Reinhold Kubik mit dieser Thematik und kommt zu dem Schluss, in Mahlers Liedschaffen ließen sich „Spuren dieser alten Tradition finden"[17], wobei bereits „der Dichter Mahler [...] sich als Rhetoriker par excellence"[18] zeige.

---

[13] Vgl. hierzu z. B. Karbusicky: *„Der Toncharakter* (Handschin 1948) [ist] immer ein Ergebnis der symbolischen Umdeutung von inhärenten Spannungen, Gravitationen, Bewegungsimpulsen und nicht zuletzt der bei instrumentaler Realisierung aufstrahlenden Klangspektren. Dieser Akt der semantisierenden Selektion kann sich – wie die ‚Freimaurertonart Es-Dur' – konventionell festigen. Die Tonartensymbolik ist ein lebendiger Beweis für die Realität der ‚eigenen Kraft des Materials', die in semiotischen Überlegungen berücksichtigt werden muß" (Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik*, S. 137). Auch Vill geht von einer klaren semantischen Funktion der Tonarten in Mahlers Werk aus, „da die Tonarten bei Mahler vor allem im Spätwerk quasi parametral als Ausdrucksdeterminanten verwendet werden, demgegenüber der progressive Aspekt im Sinne einer zielgerichteten, entwickelnden Modulation nach den traditionellen Gesetzen der Harmonielehre zurücktritt" (Vill, *Vermittlungsformen*, S. 161). Bereits zu Beginn ihrer Ausführungen spricht sie von einem „bewußten Gebrauch von Tonartensymbolik" (ebd., S. 12).

[14] Erich Wolfgang Partsch, „Alte Tonartensymbolik in Mahlers Liedschaffen?", in: Friedbert Aspetsberger/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.), *Mahler-Gespräche. Rezeptionsfragen – literarischer Horizont – musikalische Darstellung*. Innsbruck 2002 (fortan Aspetsberger/Partsch [Hrsg.], *Mahler-Gespräche*), S. 182.

[15] Ebd.

[16] *NBL*, S. 27.

[17] Reinhold Kubik, „Spuren in die Vergangenheit. Gustav Mahler und die Tradition der musikalischen Rhetorik", in: Aspetsberger/Partsch (Hrsg.), *Mahler-Gespräche*, S. 146.

[18] Ebd., S. 147. Zum Weiterwirken dieser Tradition in nachbarocker Musik vgl. auch Hartmut Krones, „Musik und Rhetorik", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Band 6, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart u. a. [2]1997 (fortan *MGG*), Sp. 840–846.

Copyrighted material

Aus Gründen ihres Umfanges muss bei denjenigen Werken, die nahezu durchgängig vokal-instrumental gehalten sind (das betrifft die Achte Sinfonie und das *Lied von der Erde*), auf eine Takt-für-Takt-Analyse des gesamten Notentextes verzichtet werden, da dies den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Aus dem ersten Satz der Achten Sinfonie werden die Takte 1–30 („Veni, creator spiritus"), 46–76 („Imple superna gratia, quae tu creasti pectora"), 141–168 („Infirma nostri corporis, firmans virtute perpeti"), 261–289 („Accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus") sowie 508–580 („Gloria Patri Domino…") einer näheren Betrachtung unterzogen. Die ersten vier Abschnitte enthalten die Hauptthemen, welche die Grundlage für eine differenzierte, sinn- und strukturstiftende motivisch-thematische Arbeit in beiden Sätzen liefern. Der „Accende"-Abschnitt bildet zugleich den geistigen „Angelpunkt des ganzen Werkes"[19], was seine Einbeziehung in die Analysen nachgerade erfordert. Aus dem zweiten Satz sollen der Anachoretenchor (T. 167–218), der Chorus mysticus (T. 1449–1527) sowie Partien der Una Poenitentium (T. 1206–1248), der Mater gloriosa (T. 1249–1276) und des Doctor Marianus mit anschließendem Chor (T. 1277–1383) eingehender untersucht werden. Der Anachoretenchor bietet sich aufgrund der in diesem Abschnitt auffallend intensiven Anverwandlung von Musik und Textaussage und, damit einhergehend, der mittels verschiedener musikalischer Mittel gestalteten Atmosphäre an. Der Chorus mysticus stellt die inhaltliche Konklusion des Werkes dar, was seine Aufnahme in die Analysen notwendig macht. Die davorliegenden Abschnitte der Una Poenitentium, der Mater gloriosa und des Doctor Marianus führen inhaltlich direkt zum Kulminations- und Auflösungspunkt des Chorus mysticus hin. Zudem manifestiert sich hier das Leitmotiv der Mater gloriosa, welches insbesondere im Chorus mysticus in Union mit Abspaltungen des „Accende"-Motives auftritt und somit markante Beispiele für Mahlers semantisierende motivisch-thematische Arbeit liefert.

Aus dem *Lied von der Erde* sollen der Kopf- und der Finalsatz einer genaueren Betrachtung unterzogen werden. Beide Sätze enthalten eine Fülle innovativer musikalischer Elemente, die charakteristisch für Mahlers Spätwerk sowie den musikalischen Wandel der Jahre um 1910 sind. Freilich gilt dies in gewissem Maße auch für die übrigen Sätze des Werkes (insbesondere wäre an dieser Stelle der zweite Satz, „Der Einsame im Herbst", zu nennen). Kopf- und Finalsatz beinhalten jedoch zugleich den inhaltlich-dramatischen Rahmen, der vom „Jammer" über die Erde bis hin zu ihrer versöhnlichen Transzendierung und der Auflösung allen Leides reicht, wobei die Zyklizität sich zusätzlich in der textlichen Verwandtschaft beider Sätze („Das Firmament blaut ewig, und die Erde wird lange feststeh'n und aufblüh'n im Lenz" / „Die Liebe Erde allüberall

[19] Mahler zu Anton Webern während der Münchener Generalprobe zur Uraufführung der Achten Sinfonie, in: Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern*, Zürich 1980, S. 121.

Copyrighted material

blüht auf im Lenz und grünt aufs neu! allüberall und ewig, ewig blauen licht die Fernen") manifestiert. Der sechste Satz zeigt zusätzlich in der Zusammenschaltung zweier Gedichte ein markantes Beispiel für Mahlers freien und zudem semantikbetonenden Umgang mit seinen Textvorlagen. Nicht zuletzt sind die beiden genannten Sätze durch einen deutlich sinfonischen Stil geprägt, während in den vier Mittelsätzen das liedhafte Element dominiert.

Des Weiteren unternimmt die Arbeit eine kurze Einordnung der vokalsinfonischen Werke Mahlers in den musikhistorischen Kontext. Zu diesem Zweck wird eine exemplarische Betrachtung der Vokalsinfonik des 19. Jahrhunderts vorgenommen. Stellvertretend sollen die Zweite Sinfonie op. 52 *Lobgesang* (1840) Felix Mendelssohn Bartholdys sowie *Eine Faust-Sinfonie (nach Goethe) in drei Charakterbildern* (1854/57) von Franz Liszt Erwähnung finden. Desgleichen wird ein – wiederum exemplarischer – Ausblick auf das vokalsinfonische Schaffen der Post-Mahler-Zeit eröffnet, wobei hier der Begriff „Vokalsinfonik" aufgrund der bereits erfolgten Lysis der Gattungsgrenzen notwendigerweise im weitesten Sinne verstanden werden muss. Es bieten sich hierbei zwei großdimensionierte Werke Arnold Schönbergs an, die *Gurre-Lieder* sowie *Die Jakobsleiter*. Für diese Wahl sprechen sowohl formal-äußere (große vokal-instrumentale Besetzung und im weiteren Sinne sinfonische Züge) wie programmatische Aspekte (voran der religiös-weltanschauliche Kontext der *Jakobsleiter*).

Da die vorliegende Arbeit in weiten Teilen taktweise erfolgende Detailanalysen enthält, beschränken sich die Notenbeispiele auf einige repräsentative Abdrucke exemplarischen Charakters. Dem Leser sei im Bedarfsfall das parallele Studium der entsprechenden Partitur empfohlen.

Copyrighted material

2. Zum Stand der Forschung

Die einschlägige analytische Literatur zu Mahlers Sinfonik thematisiert Wort-Ton-gestalterische Aspekte in der Regel nicht als Schwerpunkt. Gleichwohl finden sich in den gängigen und profunden Untersuchungen verschiedene Aspekte der Wort-Ton-Beziehung, so z. B. in den Analysen von Richard Specht, Paul Bekker, Rudolf Stephan, Constantin Floros und Donald Mitchell.

Specht liefert in seiner bekannten Schrift *Gustav Mahler* (zuerst erschienen 1913) weniger am Detail orientierte Analysen, sondern unternimmt vielmehr den Versuch einer Begründung der nach seinem Dafürhalten besonderen Wirkung von Mahlers Musik auf den Hörer. Der vierte Satz („Urlicht") der Zweiten Sinfonie wird kurz betrachtet, die Wort-Ton-Gestaltung hingegen nicht thematisiert. Spechts Ausführungen zum Finalsatz der Zweiten erwähnen die „Vereinigung einer dichterischen Idee mit der inkommensurablen Ausdrucksmacht der Musik"[1] und somit einen übergeordneten Aspekt des Wort-Ton-Verhältnisses. Zudem betont der Autor Mahlers höchst individuelle Gestaltung des Werkes, die keine Konzessionen an die Tradition um derer selbst Willen mache. Selbst der einer solchen Tradition verpflichtete Hörer müsse „einfach von der Gewalt dieser Konzeption, von der apokalyptischen Herrlichkeit des rein Dichterischen in diesem kolossalen Weltgerichtsfresko ergriffen werden".[2] Das Kapitel zur Dritten Sinfonie erwähnt nur kurz die beiden mit dem gesungenen Wort verbundenen Sätze, ohne nähere Erläuterungen zu geben. Wiederum liegt das Primat auf der Wirkung, die die Musik und somit auch der Gesang ausüben:

> „Wie geheimnisvoll, als würde die aller zukünftigen Dinge schwere Nacht laut, erklingt dann die mystische Stimme des Mitternachtsliedes, das vom Alt feierlich mahnend angestimmte ‚O Mensch, gib acht', wie groß und ruhevoll ertönt die Botschaft aller Lust, die tiefe, tiefe Ewigkeit will!"[3]

Bezüglich des Finalsatzes der Vierten erwähnt Specht den besonderen Kunstgriff, die Sinfonie mit einem schlichten Lied enden zu lassen. Es folgt ein Abriss des Inhaltes ohne eingehende Betrachtungen des Wort-Ton-Verhältnisses.

In seinen Ausführungen zur Achten Sinfonie geht Specht auch auf Mahlers Verwendung der beiden Texte sowie der Singstimme ein:

> „Das neue Problem liegt anderswo: in der Verwendung der Singstimme. Hier ist zum erstenmal die ‚Symphonie an sich' geschaffen; zum erstenmal das Ur-

[1] Richard Specht, *Gustav Mahler*, Berlin [13–16]1922 (fortan Specht, *Gustav Mahler*), S. 216.
[2] Ebd.
[3] Ebd., S. 228.

Copyrighted material

Instrument [...], die menschliche Stimme nicht nur [...] als Träger des aufhellenden Wortes verwendet worden, sondern rein instrumental."[4]

Specht hebt die Gestaltung der Anachoretenszene hervor, deren „Wortbehandlung"[5] bzw. „Wortkontrapunkt"[6] zu einer deutlichen Plastizität führe. Insbesondere betont der Autor die starke Überhöhung des Textes durch die Musik, „denn man hat ein Entschleiern der Goetheschen Szene miterlebt, wie es keinem zuvor gelungen ist".[7] Die Musik habe „erst den menschlichen Sinn der Dichtung erfüllt".[8] Vergleichbares notiert Specht in seiner gänzlich der Achten Sinfonie gewidmeten Analyse, in der er von einer „tönende[n] Deutung der Dichtung"[9] spricht.

Die musikalische Überhöhung des Textes bildet auch in seinen Ausführungen zum *Lied von der Erde* einen dominierenden Aspekt. Der Hörer spüre, „wie die Dichtung nur einzelne begriffliche Elemente als Grundton anschlägt, die aber erst die Klänge in ihren klaren und doch niemals durch die Sprache des Wortes wiederzugebenden Symbolen zu einer höheren geistigen und künstlerischen Einheit bringen".[10]

Paul Bekker geht in seiner fundamentalen Schrift über Mahlers Sinfonik[11] nur in begrenztem Maß auf die Wort-Ton-Behandlung ein. Eine Ausnahme bildet hierbei das Kapitel über die Achte Sinfonie, in welchem zahlreiche Aspekte dieser Thematik enthalten sind. In seinen Vorbemerkungen zur Zweiten Sinfonie erwähnt Bekker Mahlers Verhältnis zu den Texten aus der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*:

„Ihr Inhalt und Stil gaben den dichterischen Rahmen für das Weltbild, das ihm vorschwebte, und das seine Musik zum Erklingen bringen wollte. Die geradlinige, eckige Art, poetische Bilder zu zeichnen, entsprach dem Wesen von Mahlers Melodik mit ihrem herben, scharf geschnittenen, stets die einfachste Linie haltenden Kontur."[12]

Bezüglich Mahlers Textschöpfung für das Finale der Zweiten äußert Bekker, hierbei das künstlerische Primat der Musik verleihend: „diese Worte [...] sind gleichsam nicht Ausdeutung, sondern Ergänzung der Melodie".[13]

Innerhalb seiner Ausführungen zur Dritten Sinfonie streift der Autor die Frage der Programmatik in Mahlers Sinfonien überhaupt und grenzt diese klar von herkömmlicher Programm-Musik ab:

„[...] programmatische Ideen im Sinne vorgefaßter literarischer Pläne liegen ihm fern. Während des Schaffens aber gestaltet sich die musikalische zur bildhaften

---

[4] Ebd., S. 258.
[5] Ebd., S. 259.
[6] Ebd.
[7] Ebd., S. 260.
[8] Ebd.
[9] Richard Specht, *Gustav Mahlers VIII. Symphonie. Thematische Analyse*, Leipzig/Wien o. J., o. S.
[10] Specht, *Gustav Mahler*, S. 271.
[11] Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Reprint der Auflage von 1921, Tutzing 1969 (fortan Bekker, *Mahlers Sinfonien*).
[12] Ebd., S. 72.
[13] Ebd., S. 99.

Copyrighted material

Vision, drängt in einzelnen Momenten zum gesungenen, in anderen zum poetisch verdeutlichenden Wort."[14]

Bekkers Bemerkungen zum vierten Satz der Dritten Sinfonie sind weitgehend deskriptiv gehalten, wobei Andeutungen zum Wort-Ton-Verhältnis oft in Form interpretierender Adjektive erfolgen (z. B. „Die gebrochenen sphärischen Harmonien klingen wieder: ‚Ich schlief' – ich schlief' – mystisches Versenktsein in dämmernden Urzustand des Wesens, Naturlaute").[15] Bezüglich des fünften Satzes sieht Bekker eine direkte Verbindung von der bläserdominierten Orchestration und dem „Charakter des Gedichtes"[16], allerdings ohne diese näher zu begründen. Weiterhin finden in der Musik vorhandene Textinterpretationen Erwähnung, z. B. die harmonische und rhythmische Gestaltung der Frage „Und sollt' ich nicht weinen, Du gütiger Gott?".

Der Abschnitt zum Finalsatz der Vierten Sinfonie enthält u. a. Bemerkungen hinsichtlich des Verhältnisses der von Mahler verwendeten *Wunderhorn*-Texte zu ihrer musikalischen Umsetzung. Bekker kommt zu dem Schluss, die *Wunderhorn*-Lieder seien von einer leisen Diskrepanz zwischen urwüchsiger Natürlichkeit der Verse einerseits und, auf der anderen Seite, Mahlers innig empfundenem Wunsch danach gekennzeichnet:

„Eine gewisse Inkongruenz zwischen Dichtung und Musik mußte sich [...] bemerkbar machen, da die Naivität der Gedichte ursprünglich, ungekünstelt ist, während die der Musik in der Sehnsucht eines seelisch stark durchwühlten Gemütes nach dieser verlorengegangenen Ursprünglichkeit wurzelt. Mahlers Wunderhorngesänge sind daher trotz ihrer äußerlichen Schlichtheit nicht eigentlich in Wort und Ton stilistische, sondern spekulative Einheiten. Sie verschmelzen in sich zwei kontrastierende Gefühlswelten und schöpfen eben daraus ihren besonderen, künstlerischen Reiz. Eben darum konnte Mahler sich nicht damit begnügen, die Liedertexte allein zu komponieren. Ihr Inhalt gab ihm Veranlassung zu ausführlichen Auseinandersetzungen mit dem eigenen, ihnen entgegengesetzten Wesen."[17]

Bekker geht in seinem Kapitel über die Achte Sinfonie in verstärktem Maß auf Aspekte der Wort-Ton-Beziehung ein. Beispielsweise sei die äußere Anlage des Werkes maßgeblich von den beiden verwendeten Texten bestimmt. Die finale Szene zu *Faust* habe Mahler in erster Linie „rein aus seinem musikalischen Bedürfnis" heraus erfasst[18] und sich weniger von literarischen Prämissen leiten lassen. Die „allmächt'ge Liebe" stelle den Hauptanziehungspunkt für den Komponisten dar und sei somit ausschlaggebend für seine Wahl der Passagen von der Anachoretenszene bis hin zum Chorus mysticus gewesen. Die besondere Eindringlichkeit der Sinfonie hinge entscheidend mit der „Kraft und Plastik der Deklamation"[19] zusammen. Oft sei Mahlers Wortbehandlung „gegen den Tonfall

[14] Ebd., S. 109.
[15] Ebd., S. 129.
[16] Ebd., S. 130.
[17] Ebd., S. 166.
[18] Ebd., S. 273.
[19] Ebd., S. 276.

Copyrighted material

der Sprache gerichtet"[20], was eine Verdeutlichung der Textsemantik zur Folge hätte. Zu Beginn der Ausführungen über den ersten Satz geht der Autor auf die Beziehung der inhaltlichen Dreiteiligkeit des Textes und der Sonatenanlage des Satzes ein. Dichtung und musikalische Interpretation gingen ineinander über. Bekker zeigt viele Aspekte der musikalischen Interpretation des Textes auf. Hierzu gehören z. B. die metrische Gestaltung des Eingangschores, welche „den Eindruck des Stürmischen, unwiderstehlich Ausbrechenden"[21] hervorrufe, die melodisch-rhythmische Ausarbeitung der „Accende"-Passage, der Einsatz von Tonartensymbolik (hier vor allem E-Dur als Tonart der „Himmelsöffnung"[22]) sowie die Instrumentation und Klangfarbenbehandlung. Weiterhin konstatiert Bekker die besondere textpolyphone Gestaltung der Doppelfuge, wodurch der musikalische Eindruck über den Text dominieren müsse. Zum Schluss erwähnt der Autor Mahlers freie Textbehandlung in Form der Wiederkehr der Anfangsverse:

> „Die Worte, die Mahler hier wiederkehren läßt, sind der Vorlage gegenüber eine kühne Erweiterung, aber eine solche, die der Dichtung nicht nur straffere Gliederung gibt, sondern auch den Sinn des Bisherigen nachträglich erhellt."[23]

Seine Betrachtung des zweiten Satzes befasst sich eingangs mit Fragen der Beziehung von Text- und Satzform, wobei Bekker die fließenden Übergänge der Abschnitte und somit freie Behandlung der sinfonischen Form betont. Die Dreiteilung des Satzes befördere das Zutagetreten der Textaussage:

> „So entspricht die musikalisch formale Gestaltung auch hier der Dichtung. Der sinfonische Bau gibt gewissermaßen die szenische Architektur. Der Musiker entnimmt das Gesetz seines Handelns der visuellen Vorstellung des Dichters. Er gibt damit eine tiefer verinnerlichende Ausdeutung, als es das Bildmäßige der szenischen Erscheinung je vermöchte."[24]

Die weiteren Ausführungen liefern neben vorrangig deskriptiven Passagen einige Hinweise zu interpretierenden Funktionen der Musik. Als Beispiele seien an dieser Stelle die markante Deklamatorik der Singstimme sowie deren melodische Gestaltung zum Text des Pater ecstaticus, die Instrumentierung des Gesanges der „seligen Knaben" mit Harfe, Glockenspiel, Klavier und Harmonium sowie die Erwähnung der semantisch signifikanten motivisch-thematischen Arbeit genannt.

Das Kapitel zum *Lied von der Erde* betont zumindest in der Vorrede das von Bekker weiterhin vertretene Primat der Instrumentalmusik vor dem Gesang. Die Singstimme habe zuvorderst resümierende Funktionen bzw. diene der „Gewinnung neuen Bodens".[25] Weiterhin hebt Bekker hervor, das exotische Sujet der Gedichte habe sich im engeren Sinne nicht auf die

---

[20] Ebd.
[21] Ebd., S. 279.
[22] Ebd., S. 285.
[23] Ebd., S. 287.
[24] Ebd., S. 290 f.
[25] Ebd., S. 313.

Copyrighted material

Musik ausgewirkt, sondern diene vor allem der „Betonung des Einsamkeitsgefühles".[26] Die Ausführungen zum ersten Satz thematisieren neben verschiedenen textinterpretatorischen Aspekten Elemente eines Neuerertums in der Behandlung der Singstimme, wobei die zuerst hervorgehobene Vorrangigkeit der Instrumentalmusik aufgelöst wird:

> „Unverkennbar aber tritt zugleich das Neuartige der Klanggestaltung und Melodiebildung hervor. Periodenbau und tonale Symmetrie sind verschwunden. An ihre Stelle tritt chromatisch durchsetzte, deklamatorisch freie Behandlung der Singstimme. Ohne in rezitierenden Vortrag zu verfallen, schmiegt sie sich jeder Unregelmäßigkeit des Versbaues an. Das Wort wird nie im begrifflichen Sinne ausgedeutet, nur innerlich Gefühlsmäßiges des dichterischen Gedankens bestimmt den Ausdruck. [...] Von Begleitung ist nicht mehr zu sprechen, beide Teile, Vokal- wie Instrumentalstimmen vereinigen sich zu wahrhaft sinfonischem Ganzen."[27]

Bekkers Ausführungen zu den vier Mittelsätzen sind ebenfalls deskriptiv-interpretierend gehalten. Bezüglich des Satzes „Von der Schönheit" gibt der Autor neben anderen textinterpretatorischen Aspekten folgendes Beispiel für die textüberhöhende Funktion der Musik: „Ein Idyll, das in dem ungreifbar zarten, melodischen und klanglichen Gewebe die feingetupften Worte des Dichters des letzten Restes begrifflicher Schwere entkleidet".[28] Bezüglich des „Abschiedes" geht Bekker zunächst auf formale Aspekte ein. So resultiere die Dehnung dieses Satzes insbesondere aus der Integration zweier Gedichte. Die weitere Analyse trägt vorwiegend beschreibenden Charakter und berührt Gesichtspunkte der Wort-Ton-Behandlung nur marginal, z. B.:

> „Die Melodie vom ewig blauenden Firmament aus dem ‚Trinklied vom Jammer der Erde' kehrt nochmals wieder, C-dur schimmert auf, Harfen und Streicher in ätherischen Harmonien, von ihnen umspielt die Ewigkeitsmelodie."[29]

Rudolf Stephans Analyse der Zweiten Sinfonie[30] bringt verschiedene Aspekte von Mahlers Wort-Ton-Gestaltung zur Geltung, insbesondere solche, die formalen Charakters sind, wie die Relation von Text- und Satzform. In diesem Zusammenhang erwähnt Stephan Mahlers gliedernde Eingriffe in den „Urlicht"-Text. Weiterhin bemerkt er, Mahler habe neben der Vertonung des Gedichtes eine imaginäre Szene geschaffen. Stephan geht anschließend auf Aspekte der Deklamatorik und Rhythmisierung der Singstimme ein, wobei „die schlichte Deklamation ohne Rücksicht auf die Erfordernisse regelmäßiger Liedmelodik"[31] gestaltet sei. Die Analyse des fünften Satzes setzt sich u. a. mit dem ihm eingegliederten Text auseinander. Die außerordentlich plastische Wirkung des

---

[26] Ebd., S. 314.
[27] Ebd., S. 320.
[28] Ebd., S. 327.
[29] Ebd., S. 336.
[30] Rudolf Stephan, *Mahler. II. Symphonie c-moll* (= Stefan Kunze [Hrsg.], *Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte* Heft 21, München 1979; fortan Stephan, *Mahler. II. Symphonie*).
[31] Ebd., S. 61.

Copyrighted material

Satzes hinge maßgeblich mit der Dichtung zusammen, welche gleichzeitig Mahlers zutiefst individuelle Weltanschauung bezeichne. Stephan betont, Mahlers Verse dürften nicht „als reine Dichtung“[32] beurteilt werden. Erst in der Verbindung mit den ihnen zugehörigen musikalischen Themen und Motiven gelangten sie zu ihrer eigentlichen Aussagequalität, „denn die Worte allein sind in der Tat weniger als die Hälfte“.[33] Wenngleich, wie Stephans Ausführungen sicherlich verstanden werden dürfen, die Mahler'sche Dichtung nicht primär vor dem Hintergrund literaturästhetischer Kriterien betrachtet werden kann, so sind in den Worten selbst doch bereits bedeutungsschwere Aussagegehalte zu vermerken, die eine gesonderte Erwähnung erfordern. Anschließend geht der Autor auf die von Mahler an Klopstocks Text vorgenommenen Modifikationen (vor allem der Strophenform) ein und betont darüber hinaus die besondere Bedeutsamkeit bestimmter Schlüsselbegriffe. Am Ende seiner analytischen Betrachtungen geht Stephan auf die „Kantate“, wie er den vokal-instrumentalen Teil des Finalsatzes bezeichnet, ein. Zuvorderst äußert er sich im Hinblick auf die Relation von Textgliederung und formaler Gestaltung des Schlussabschnittes.
In seiner Werkbetrachtung zur Vierten Sinfonie äußert sich Stephan eher beiläufig hinsichtlich des Wort-Ton-Verhältnisses im vierten Satz, dem „Himmlischen Leben“, indem er einige Modifikationen Mahlers an der Textvorlage erwähnt.

Constantin Floros' Ausführungen zur Sinfonik Mahlers[34] enthalten eine Reihe beachtenswerter Hinweise bezüglich der Wort-Ton-Beziehung. Seine Ausführungen zum „Urlicht“ erwähnen Mahlers grundsätzliche, aber dennoch freie Orientierung an der Gliederung der Gedichtvorlage. In seinen Betrachtungen zum Finalsatz der Zweiten Sinfonie hebt Floros die Bedeutsamkeit des dort verwendeten Textes für die Motivik und Thematik des rein instrumentalen Teils dieses Satzes hervor, welche durch die später erfolgende Verbindung mit dem Wort semantisch aufgeladen seien. Weiterhin findet das Verhältnis von Gliederung des Textes und der des vokal-instrumentalen Satzabschnittes Erwähnung. Floros betont die „überragende Bedeutung für den Bauplan der Kantate“[35], welche dem Auferstehungschoral aufgrund seines mehrfachen Erscheinens zukäme.
Zu Friedrich Nietzsches „Mitternachtslied“, der Textgrundlage für den vierten Satz der Dritten Sinfonie, bemerkt der Autor dessen „enorme Suggestivität“[36], die durch Mahlers Umgang mit dem Gedicht noch verstärkt werde, insbesondere wegen der Wortwiederholungen und der

[32] Ebd., S. 63.
[33] Ebd.
[34] Constantin Floros, *Mahler III. Die Symphonien*, Wiesbaden 1985 (fortan Floros, *Mahler III*).
[35] Ebd., S. 74.
[36] Ebd., S. 96.

Copyrighted material

strukturstiftenden Repetition des Ausrufes „O Mensch!". Die Betrachtung zum fünften Satz erwähnt Mahlers Zusammenfassung der beiden letzten Strophen sowie interpretatorische Funktionen der Musik, z. B. die Instrumentation (Dominanz der Bläser) sowie die zum Teil archaisierend anmutende harmonische Gestaltung.
Mahlers Textbehandlung ist auch Gegenstand der Ausführungen zum Finale der Vierten Sinfonie. Floros benennt die wichtigsten Modifikationen: die Aussparung einiger Zeilen der vierten Strophe und deren Zusammenfassung mit der vorangegangenen. Weiterhin zeigt der Autor die direkte Beziehung von Textinhalt und musikalischer bzw. ausdrucksmäßiger Gestaltung der einzelnen Strophen auf.
Floros' Bemerkungen zur Achten Sinfonie thematisieren gleich mehrere bedeutsame Aspekte der Wort-Ton-Beziehung. Von zentraler Wichtigkeit sind hierbei seine Erörterungen bezüglich der „spirituellen Einheit"[37] beider Sätze, welche sich maßgeblich in Form motivisch-thematischer Beziehungen offenbare. Im dem ersten Satz gewidmeten Abschnitt verhandelt Floros, nach einigen Bemerkungen über den Hymnus „Veni, creator spiritus", den seiner Ansicht nach entscheidenden Einfluss des Textes auf die Komposition:

> „Geht man dem Verhältnis von Text und Musik nach, so zeigt sich, daß Mahler bei der Konzeption des Satzes sich nicht von der abstrakten Idee einer *absoluten* Musik leiten ließ [...], sondern fast durchweg den Text im Kopf hatte. Die entscheidenden Partien der Musik sind alle dem Text gleichsam auf den Leib geschrieben."[38]

Weiterhin erörtert der Autor Aspekte der Strophenverteilung und konstatiert die hierbei offensichtlich bestehende Prämisse der inhaltlichen Bezugsetzung:

> „Mahler faßte das zweite Zeilenpaar der ersten Strophe und die vier Zeilen der zweiten Strophe als eine Einheit auf, offensichtlich weil er die Dinge, die hier zur Sprache kommen [...] für zusammengehörig hielt."[39]

Überdies geht Floros auf textinterpretierende Funktionen der Musik ein, z. B. die entsprechend dem Text „Hostem repellas longius" gestaltete „hochdramatische Szene".[40] Auch Mahlers kontrapunktischer Umgang mit einigen Textpassagen findet unter dem Aspekt der inhaltlichen Beziehung zwischen ihnen Erwähnung. Innerhalb seiner Ausführungen zum zweiten Satz bemerkt Floros, die stilistische Verschiedenheit beider Sätze hinge maßgeblich mit den Eigenheiten der jeweiligen Dichtungen zusammen. Eine bedeutende Rolle spielen überdies die Erörterungen der durch entsprechende Textbelegungen bereits im ersten Satz semantisch aufgeladenen Themen und Motive, die innerhalb des zweiten Satzes dann struktur- und vor allem sinnstiftend eingesetzt werden. In diesem Zusammenhang spricht Floros von vier „poetisch-musikalischen Grund-

[37] Vgl. ebd., S. 213 ff.
[38] Ebd., S. 218.
[39] Ebd., S. 220.
[40] Ebd., S. 222.

Copyrighted material

ideen, von denen sich Mahler bei der Konzeption des zweiten Teils wohl leiten ließ: die Ideen der ewigen Liebe, der göttlichen Gnade, der irdischen Unzulänglichkeit und der geistigen Wiedergeburt".[41]
Die Ausführungen zum *Lied von der Erde* liefern ebenfalls eine Reihe von Hinweisen zur Wort-Ton-Behandlung. Floros geht kurz auf Mahlers Auswahl der Gedichte ein, „die in ihrem Gedanken- und Stimmungsgehalt stark zueinander kontrastieren und doch ein Ganzes bilden".[42] Weiterhin erwähnt er einige durch Mahler vorgenommene Änderungen an den Textvorlagen, welche zumeist „den Gehalt der Dichtungen vertiefen".[43] Floros thematisiert im Kapitel „Das Trinklied vom Jammer der Erde" Mahlers Umgang mit der Gedichtvorlage: die Zusammenziehung der zwei letzten Strophen sowie die Aussparung einiger Zeilen der dritten Strophe. Des Weiteren unternimmt der Autor den Versuch, die strophische Gliederung mit der Sonatenhauptsatzform in Einklang zu bringen, wobei dieser Einteilung nicht vorbehaltlos zuzustimmen ist.[44] Im Kapitel „Von der Schönheit" hebt Floros Mahlers textliche Hinzufügungen hervor, während die Ausführungen zum fünften Satz „Der Trunkene im Frühling" die „musikalische Illustration"[45] des Gedichtes, etwa im harmonischen Bereich, erwähnen. Die Betrachtungen zum Finalsatz thematisieren eingangs verschiedene vom Komponisten vorgenommene Veränderungen an den Textvorlagen, welche „durch Mahlers Eingriffe viel gewannen und einen zusätzlichen Akzent erhielten".[46] Die Textmodifikationen sowie die einbezogenen musikalischen Gestaltungsmittel verdeutlichten, „daß der Abschied, von dem hier die Rede ist, einer vom Leben ist".[47] Wiederum befasst sich Floros mit der nach seinem Dafürhalten bestehenden Aufteilung des Textes auf die Sonatenhauptsatzform. Abschließend hebt er Mahlers Betonung des Ewigkeitstopos hervor, welches u. a. in der siebenmaligen (und somit zahlensymbolisch signifikanten) Wiederholung des Wortes „Ewig" sich ausdrücke.

Innerhalb Donald Mitchells detaillierter Analysen sind ebenfalls vielfache Aspekte zur Wort-Ton-Gestaltung zu finden. In dieser Hinsicht erweisen sich die Kapitel zur Achten Sinfonie und zum *Lied von der Erde*

---

[41] Ebd., S. 228.
[42] Ebd., S. 241.
[43] Ebd., S. 242.
[44] Freilich liegen in diesem Satz sowohl Elemente der variierten Strophen- wie der Sonatenhauptsatzform vor, wenngleich die dezidierte Postulierung der Abschnitte „erste Exposition", „zweite Exposition", „Durchführung" und „Reprise" (vgl. Floros, *Mahler III*, S. 246) problembehaftet erscheint; vgl. hierzu die diesbezüglichen Erörterungen bei Donald Mitchell, *Gustav Mahler. Songs and Symphonies of Life and Death*, Woodbridge 2002 (fortan DM III), hier v. a. S. 176 f. bzw. die Ausführungen über das „Trinklied" in der vorliegenden Arbeit.
[45] Floros, *Mahler III*, S. 257.
[46] Ebd., S. 258.
[47] Ebd., S. 259.

Copyrighted material

als besonders informativ, sodass eine Beschränkung auf diese gerechtfertigt erscheint.

Im Kapitel „An Afterword on the Eighth Symphony"[48] befasst sich Mitchell eingangs mit den verschiedenen Versionen des Pfingsthymnus „Veni, creator spiritus" und deren mögliche Rezeption durch Mahler. Eingehender thematisiert der Autor die tonartensymbolische Funktion von E-Dur, welches er als „heavenly key"[49] bezeichnet, und zieht in diesem Zusammenhang Parallelen zur Vierten Sinfonie. In beiden Werken wohne E-Dur eine Schlüsselposition innerhalb der jeweiligen Dramaturgie inne:

> "This resurrection of an E happening in the Eighth is of course an interesting example of the same sort of dramatic or poetic context promoting the same sort of musical response. It is also an example of how the Eighth in particular presses into its service ideas – quasi dramatic techniques – that first emerged in earlier symphonies."[50]

Auch an anderer Stelle geht der Autor auf die von Mahler bewusst eingesetzte Tonartendramaturgie ein. Bezüglich der hochdramatischen Passage „Hostem repellas" notiert er:

> "there is the great 'Accende' theme, whose first statement in E initiates the brilliant march 'Hostem repellas' [...] the juxtaposed and aggressive of which shows that E still has to win its victory. The march, a double fugue [...] culminates in the restatement of E and 'Accende' [...] and thence propels us into the return of 'Veni creator spiritus' and the tonic major."[51]

Überdies äußert sich Mitchell explizit über Mahlers Behandlung der Dichtung und betont anhand der ausgeprägten polyphonen Passagen dessen freien und zielorientierten Umgang mit dem Text:

> "In the movement's spectacularly polyphonic middle part he shows great skill in *consuming* the text at high speed by the simultaneous combination of different lines, sometimes from different strophes."[52]

Der Autor konstatiert weiterhin eine Rückbesinnung zum schlichten Stil der *Wunderhorn*-Lieder in den Sologesängen des zweiten Satzes und bezeichnet diese als „new simplicity".[53] In diesem Kontext geht er näher auf Aspekte der Form-Text-Relation am Beispiel der Pater ecstaticus-Arie ein und hebt das ausgeprägte Melisma auf „Ewiger Liebe Kern" hervor, womit der zentrale Gedanke des zweiten Satzes markiert werde. Darüber hinaus liefert Mitchell verschiedene Beispiele für Textinterpretationen und -überhöhungen durch die Musik, welche beispielsweise in der Passage des Chorus mysticus in Form signifikanter motivischer Beziehungen offensichtlich hervorträten. Zudem erörtert er die dramaturgische Union von Mahlers Musik und der hinter Goethes Text stehenden Idee des „Ewig Weiblichen":

---

[48] DM III, S. 501–614.
[49] Ebd., S. 526.
[50] Ebd., S. 526.
[51] Ebd., S. 540.
[52] Ebd., S. 543.
[53] Vgl. ebd., S. 575 ff.

Copyrighted material

"[...] the chorus is dramatically placed as the culminating climax of the entire symphony, and dramatically shaped, as a huge crescendo, progressing from a release of sound no more substantial than a sigh to a monumental choral and orchestral conclusion that ties in one brilliant knot [...] the Chorus mysticus and 'Accende' and Mater gloriosa themes. It is [...], that the chorus is conceived as a *dénouement* in the best theatrical tradition, i. e. Mahler reserves for this ultimate moment the unveiling [...] of the work's real protagonist: [...] the unattainable, indescribable and nameless 'Ewig-Weibliche' [...]. When we reach the Chorus mysticus, the moment of revelation is also reached. The evolution and development of the basic theme across the total span of the huge canvas of Part Two is the musical embodiment of the idea of the unceasing aspiration after enlightenment that is at the centre of Goethe's great work. What Mahler does [...] is to characterize the idea, give it a thematic face, a profile, lend it irresistible and identifiable musical momentum and finally reveal it to us as the true and triumphant hero of the piece."[54]

Auch das Kapitel zum *Lied von der Erde* enthält verschiedene Hinweise zur Wort-Ton-Gestaltung, auf die an dieser Stelle nur exemplarisch eingegangen werden kann, zumal sich die vorliegende Arbeit auf die Ecksätze des Werkes beschränkt. Mitchell geht sowohl auf Fragen der Interpretation des Textes durch die Musik als auch auf Aspekte der Wort-Ton-Beziehung auf formaler Ebene ein, wobei sich beide Bereiche mitunter überschneiden. Beispielsweise verhandelt Mitchell das Zusammenfallen der Höhepunkte von Gedicht und Sinfoniesatz im „Trinklied vom Jammer der Erde" sowie die entsprechenden musikalischen Gestaltungsmittel:

"It is precisely for this climactic image that Mahler reserves a particular feat of musical symbolism, a vocal line that gives us first the outline of the fanfare (with 'Hört ihr, wie sein Heulen') [...] and then extends itself by means of an anguished, insistently *down*ward-inflected chromaticism that finally glissandos down from a top B flat – exceeding the span of an octave – to a low A flat, on 'Lebens'."[55]

Zudem stellt er Vergleiche mit den *Kindertotenliedern* an und kommt zu dem Schluss, das dort waltende Prinzip der Korrespondenz zwischen symbolischem Gehalt des Textes und der formalen Struktur der Lieder bestimme in ähnlicher Weise auch das „Trinklied":

"Exactly the same principle is at work in the 'Trinklied' [...], where once again Mahler makes an exceptionally imaginative approach to the text and offers, through his music, an exceptional interpretation of it."[56]

In Mitchells Äußerungen zum sechsten Satz, dem „Abschied", nehmen die Erörterungen der vom Autor konstatierten Kompositionsprinzipien "strict" und "free" (metrisch streng gebunden bzw. metrisch frei) einen breiten Raum ein. Die Art der Anwendung beider Prinzipien sei zutiefst inhaltlich begründet, ebenso die finale Unabhängigkeit von der Strophenform; er erläutert dies u. a. am Beispiel des Satzschlusses:

"[...] the 'dramatic' reason for the move from the strict to the free can be quite briefly and simply stated. It requires us to look at the very end of 'Der Abschied',

[54] Ebd., S. 582 f.
[55] Ebd., S. 203.
[56] Ebd., S. 181.

Copyrighted material

> where Mahler finally brings *Das Lied* to an end by resolving [...] the work's accumulated tensions and conflicts in one of those discharges of ecstasy [...]. It is no less than the dissolution and dispersal of the human personality, the ego – a form of eternity [...] – that is the climax of 'Der Abschied'. It becomes clear [...], that a closed form, like the strophic form, for all the ingenuity and freedom Mahler brought to it, simply could not have served the needs of 'Der Abschied'."[57]

Mitchell thematisiert überdies Mahlers formale Modifikationen der Gedichtvorlagen:

> "Bethge's version of the first text, which falls into six strophes of three lines each is expanded by Mahler into a long poem of twenty-five lines, in which only two of the original six strophes [...] are left intact and virtually untouched [...], while the sixth strophe, although retaining a three-line format, has a new last line that explosively disrupts the symmetry of Bethge's version of Mong-Kao-Jen."[58]

Zum Schluss seiner Ausführungen beleuchtet der Autor den Kompositionsprozess und kommt nach Einbeziehung Mahler'scher Skizzen zu dem Ergebnis, dass sich der kreative Prozess neben dem Schaffen der Musik auch auf die Suche nach den entsprechenden Worten ausgedehnt habe:

> "Mahler's composition sketch affords plentiful evidence of this extraordinary creative process, in which *finding the right words was almost as important as finding the right notes*."[59]

Bezüglich der Schlussgestaltung hebt Mitchell verschiedene Aspekte der musikalischen Textinterpretation hervor, wozu er Parameter wie Harmonik (Erreichen von C-Dur), Instrumentation (Einsatz der Celesta, Dominanz des Streicherklanges) sowie Satzfaktur heranzieht:

> "Above all, there is a drastic simplification of the texture, a response no doubt to the need for the maximum transparency, lightness and weightlessness at this ultimate stage, when dissolution is the goal."[60]

Im Folgenden sollen vier Beispiele der einschlägigen Fachliteratur angeführt werden, die sich explizit mit der Wort-Ton-Gestaltung in der Musik Mahlers befassen. Es handelt sich um zwei Artikel der frühen Mahler-Rezeption (1920) sowie eine Abhandlung aus vergleichsweise neuerer Zeit (1989). Darüber hinaus soll die bereits erwähnte Arbeit von Vill in die Kurzbetrachtung einbezogen werden. Während die beiden älteren Artikel vorwiegend bemüht sind, mögliche Spezifika des Wort-Ton-Verhältnisses in Mahlers Werk herauszuarbeiten und sich hierzu vorrangig an das Liedschaffen halten, befasst sich die Stellungnahme jüngeren Datums schwerpunktmäßig mit der Textwahl des Komponisten.

Siegfried Günther zielt mit seiner Abhandlung „Texte und Textbehandlung in Gustav Mahlers Lyrik"[61] auf die individualstilistisch-spezifische

---

[57] Ebd., S. 344.
[58] Ebd., S. 345.
[59] Ebd., S. 416.
[60] Ebd., S. 408.
[61] Siegfried Günther, „Texte und Textbehandlung in Gustav Mahlers Lyrik", in: *Zeitschrift für Musik*, 2. Augustheft 1920 (fortan *ZfM* 8/1920), S. 268–270.

Copyrighted material

Ausprägung der Wort-Ton-Gestaltung in Mahlers Liedern ab und eröffnet seinen Artikel mit der Einteilung der vom Komponisten verwendeten Liedtexte „in drei große Gruppen, die sich deutlich voneinander abheben": die „Jugendwerke", die „Welt des Wunderhorns" und die Rückert-Texte.[62] Diese Einteilung begründet Günther einerseits mit dem Charakter der Texte und weiterhin mit Mahlers Verarbeitungsweise. Die erste Periode ist nach Ansicht Günthers gekennzeichnet durch:

> „eine Unbestimmtheit in der Wahl der Vorlagen, ein Tasten und Suchen nach Stoffen und Formen, die geeignet sind, die in dem Mahler dieser Zeit schlummernden musikalischen Gefühlskomplexe auszulösen."[63]

Doch schon Mahlers literarische Auswahl des frühen Liedschaffens deute auf die spätere Präferenz der Texte Rückerts hin, die Günther als „Richtung und Ziel seines lyrischen Schaffens"[64] bezeichnet. Eine Begründung dieser Aussage liefert er nicht. Ausführlicher befasst sich der Autor mit der *Wunderhorn*-Periode und erwähnt erstmals eine seiner Meinung nach charakteristische Eigenschaft des Mahler'schen Wort-Ton-Verhältnisses in Form der harmonischen Einheit von Wort und Ton:

> „Mahler [...] bringt lyrische Erzeugnisse zustande, die wie aus einem Guß erscheinen, die Text und Musik nicht als ein Verschiedenes, sondern als homogene Elemente empfinden lassen, die als gleichzeitig geschaffen, als aus einer Seele hervorquellende künstlerische Lebensäußerungen erscheinen."[65]

Günther erläutert, auf welche Weise der charakteristische Stil des *Wunderhorns* diese harmonische Einheit begründet:

> „Was den Musiker Mahler in dieser Zeit zum Schaffen reizt, was seinen Geist ungeheuer befruchtet, ist die Welt, so wie sie im Wunderhorn sich spiegelt, ist an diesen Gedichten das Schlichte, Volkstümliche, Ungezwungene und dabei doch Kraftvolle ihrer Sprache, ist ihr oft komplizierter und dadurch erst recht interessanter psychologischer Aufbau, ihre apodiktische Kürze, ihre Sprunghaftigkeit in den Gedankengängen."[66]

Hervorhebenswert ist Günthers Erwähnung der Beziehung von Liedschaffen und Sinfonik in dieser Zeit. Er stellt eine Korrespondenz beider Gattungen auf inhaltlicher und stilistischer Ebene fest. Überdies seien sie „von denselben Vorstellungen und Begriffen"[67] geprägt. Dies habe zur Konsequenz, dass sowohl Lied als auch Sinfonie „mit denselben kompositorischen Mitteln gestaltet"[68] würden. Allerdings erörtert Günther nicht, um welche „Mittel" es sich dabei handele. Günther weist Mahlers Verarbeitung der gewählten *Wunderhorn*-Texte innerhalb seines Liedschaffens eine besondere Position zu: Immer das Ziel einer harmonischen Einheit von Text und Musik vor Augen, be- und verarbeite der Komponist die Textvorlagen in höchst kreativer Art und Weise. Die Besonderheiten der

---

[62] Ebd., S. 268 f.
[63] Ebd., S. 268.
[64] Ebd.
[65] Ebd.
[66] Ebd.
[67] Ebd.
[68] Ebd.

Copyrighted material

„Behandlung der gewählten Wunderhorn-Texte [...], die er nicht einfach übernimmt, sondern in die er zutiefst eindringt, sie umformt, mehr oder weniger, ja aus denen er oft ein völlig Neues schafft, immer in dem Bestreben, die innere Einheit von Wort und Ton vollkommen zu gestalten"[69] führt der Autor näher aus, indem er konkrete Beispiele angibt. Dazu zählen: Änderungen der Liedüberschriften, z. B. „Aus! Aus!" („Abschied für immer"), wobei einige Abänderungen „den Grundgedanken des Gedichts, dessen tieferen Sinn"[70] verdeutlichten, z. B. „Scheiden und Meiden" („Drei Reiter am Tore"); Änderungen innerhalb der Gedichte durch Wortumstellungen „zur Erzielung sinngemäßer Betonung"[71], z. B. in „Rheinlegendchen", „um den Sprachakzent so zu verschieben, wie es für seine Zwecke nötig ist"[72] (ebenfalls in „Rheinlegendchen"); das Einfügen von Worten, z. B. in „Wer hat dies Liedlein erdacht" („Dort oben am Berg in dem hohen Haus" vs. „Dort oben in dem hohen Haus"); eine eindringlicher anmutende Gestaltung der Wortwahl, z. B. in „Das irdische Leben" („Lag das Kind auf der Totenbahr" vs. „Lag das Kind schon auf der Bahr"); Wortwiederholungen, die „aus dem Sinne des Textes heraus"[73] vorgenommen werden, z. B. in „Aus! Aus!"; partielles Auslassen von Kehrreimen oder Zeilenwiederholungen, z. B. in der „Fischpredigt", „um eine größere Gedrängtheit nach dem Höhepunkte hin zu erhalten"[74]; ein sehr freier Umgang mit der Textvorlage inklusive Einschaltung neuer Zeilen, Strophenverkürzung, freiem Fortspinnen des Inhaltes, Wortänderungen und mehrfachem Wiederholen bestimmter Zeilen, v. a. in „Aus! Aus!"; das Auslassen vollständiger Verse, z. B. in „Zu Straßburg auf der Schanz" sowie die Kombination mehrerer Gedichte, z. B. in „Wo die schönen Trompeten blasen". Mahlers Verlassen des *Wunderhorn*-Genres und seine darauffolgende Beschäftigung mit Texten Friedrich Rückerts führt Günther auf einen „deutlichen Stil- und Gedankenumschwung nach der vierten Sinfonie"[75] zurück. Günther spielt sogar mit dem Gedanken, „daß die Vertiefung in die Lyrik des letzteren [Rückerts, S. H.] die Wendung herbeigeführt habe".[76] „Der Schlüssel zum Verständnis dieser Periode"[77] liege in den Worten „Ich bin der Welt abhanden gekommen". Rückerts Gedichte beinhalten nach Ansicht des Autors die Elemente, die Mahler jetzt, in der neu zu ergreifenden Stilperiode, für sein Liedschaffen benötige:

> „eine die feinsten Seelenschwingungen erfassende Differenzierung des Ausdrucks, konzentrierteste Verinnerlichung, höchst objektive Stellung dem Stoff ge-

[69] Ebd., S. 269.
[70] Ebd.
[71] Ebd.
[72] Ebd.
[73] Ebd., S. 270.
[74] Ebd.
[75] Ebd., S. 269.
[76] Ebd.
[77] Ebd.

Copyrighted material

genüber, eine Stellung zur Welt unerfüllt von Leidenschaft, über oder besser außerhalb derselben ein: ‚Ich bin der Welt abhanden gekommen'."[78]

Egon Lustgarten eröffnet seine Abhandlung „Mahlers lyrisches Schaffen"[79] mit der „prinzipielle[n] Frage, welche Gründe überhaupt einen Musiker zur Vertonung eines dichterischen Vorwurfs bewegen".[80] Lustgarten gibt zunächst zwei seiner Ansicht nach mögliche Erklärungen, wobei er gleichzeitig eine Kategorisierung vornimmt. Der von ihm zuerst genannte Komponisten-Typus gibt der Musik das Primat: im „Bestreben, der Musik gleichsam Gelegenheit zur Aussprache zu geben, [...] ihr auf einem Umweg zu sich selbst zu verhelfen".[81] Zudem werde die Musik durch den Text in Form von „Stimmungs- und Empfindungselementen"[82] bereichert. Diese seien zwar der Musik selbst zueigen, jedoch bewirke das Gedicht ihr momentanes Hervortreten. Der zweite Typus des Liedvertoners „geht von dem Bedürfnis aus, den Eindruck einer Dichtung durch die untermalende Musik zu verstärken"[83], setzt das Primat demnach bei der Dichtung an. Die Komponisten dieser beiden Kategorien unterscheiden sich nach Lustgarten auch erheblich in der Wahl der von ihnen zu vertonenden Texte. Komponisten der ersten Fraktion seien „oft von größter Unbedenklichkeit in der Wahl ihrer Texte, wenn diese sich nur irgendwie zur musikalischen Einkleidung ‚eignen'".[84] In entgegengesetzter Weise „bekunden die der zweiten Gruppe angehörigen Tondichter eine oft auf Kosten des Elementar-Musikalischen gehende literarische Exklusivität in den von ihnen als ‚zulässig' befundenen Dichtungen".[85] Mahler habe sich nach Ansicht des Autors „in zweien seiner frühen Lieder (nach Tirso de Molina) [...] zur Gattung der ‚musikalischen Liedkomposition' bekannt".[86] Daran anschließend kommt Lustgarten zum eigentlichen Schwerpunkt seiner Ausführungen, indem er erwähnt, Mahler habe „den Weg zu einer dritten Art der Liedvertonung gefunden, die fortan für ihn charakteristisch bleiben sollte".[87] Vorab erwähnt der Autor, die beiden erstgenannten Vertonungsweisen würden die Elemente Dichtung und Musik „in eine bloß äußere gegenseitige Abhängigkeit"[88] bringen. In denkbarstem Gegensatz zu dieser Separierung der Elemente stehe die dritte Verarbeitungsmethode:

---

[78] Ebd.
[79] Egon Lustgarten. „Mahlers lyrisches Schaffen". in: *Musikblätter des Anbruch*, April 1920. Heft 7–8 (fortan *MBdA* 4/1920), S. 269–272.
[80] Ebd., S. 269.
[81] Ebd.
[82] Ebd.
[83] Ebd.
[84] Ebd.
[85] Ebd.
[86] Ebd.
[87] Ebd.
[88] Ebd.

Copyrighted material

„Wenn aber die Musik sich ihres tiefsten Wesens besinnt, so läßt sie alle klangliche oder lyrische Vereinzelung, die sie zum rein architektonischen Bau oder zum Ausdruck einer poetischen Idee stempeln will weit hinter sich: nicht um konkrete Formen abzuwandeln, noch um anthropomorphe Gefühle auszudrücken, begleitet sie die Dichtung; vielmehr sucht sie in jenes übermusikalische und überpoetische Ursein zu tauchen, demgegenüber dichterisches Bild und tönende Melodie schon grobe Materialisierungen darstellen."[89]

Ein Tondichter der dritten Gruppe würde, im Gegensatz zum schwerpunktmäßig an der Dichtung bzw. an der Musik orientierten Komponisten, nicht anstreben, die Aussage des Gedichtes musikalisch zu wiederholen. Vielmehr trachte er danach, „das der dichterischen Gestaltung zugrunde liegende Erlebnis an sich zu erfassen, das völlig auszusprechen nicht Wort noch Ton hinreichen".[90] Gerade hierin zeigt sich eine deutliche Verwandtschaft zu Mahlers Ansichten bezüglich der Motivation, zu komponieren, spricht er doch auch vom in der Musik enthaltenen „Sehnen über die Dinge dieser Welt hinaus".[91] Lustgarten postuliert, „Mahlers Melodien [entstammten] eben demselben Born, der auch die poetische Quelle speiste".[92] Der zur dritten Gruppe gehörende Tondichter müsse „sich im Koinzidenzpunkt der beiden konvergierenden Strahlen, Musik und Poesie, befinden, von dem aus er nunmehr sein Erleben in einer Richtung (als Komposition) hinauszuprojizieren vermag".[93] Aus diesem Sachverhalt schlussfolgert Lustgarten auf die Eigenschaften der von diesen Tondichtern kreierten Melodien: Diese zeichneten sich durch eine charakteristische Geschlossenheit aus, welche den Eindruck vermittelten, „geradezu unabhängig vom Text erfunden zu sein".[94] Gleichwohl lieferten sie eine adäquate Interpretation des Textes. Auf Mahlers Lieder bezogen „hat man die Empfindung, als ob die Worte einer autonomen Musik unterlegt wären, im Gegensatz zu so vielen Liedern anderer moderner Tondichter, die aufs eifrigste beflissen sind, die Musik den Worten anzupassen."[95] Daraus resultiert nach Lustgartens Ansicht Mahlers Präferenz dem Volkslied gegenüber, da es ebenfalls von einem „umfassenden kontinuierlichen Erlebnis"[96] geprägt sei, wobei der Autor auf eine weitere Ausführung verzichtet. Im nächsten Abschnitt geht Lustgarten näher auf Mahlers Praxis der Textänderungen ein. Da die dritte Gruppe von Komponisten, somit auch Mahler, aus dem Urquell aller Künste und alles Seins schöpften, komme „nunmehr der Musik als Botin einer höheren gesetzgebenden Macht selbst richterliche Gewalt zu."[97] Somit erlange der Komponist die Berechtigung, in die textliche Vorlage eingreifen zu dür-

---

[89] Ebd.
[90] Ebd., S. 270.
[91] *NBL*, S. 138.
[92] *MBdA* 4/1920, S. 270.
[93] Ebd.
[94] Ebd.
[95] Ebd.
[96] Ebd.
[97] Ebd.

Copyrighted material

fen, er müsse es nachgerade: „Denn durch die reine Form einer dem schöpferischen Chaos entstiegenen Melodik treten alle der Gestaltung des dichterischen Urerlebnisses etwa noch anhaftenden rhythmischen Mängel in vollster Schärfe zutage."[98] Die Mahlers Liedœuvre prägende Wahl von *Wunderhorn*- und Rückert-Texten begründet Lustgarten mit einem wachsenden Bewusstsein des Komponisten bezüglich des „Urverhältnis[ses] zwischen Dichtung und Musik".[99] Es handele sich bei diesen Texten um „Dichtungen, deren poetische Substanz seiner musikalischen Empfindungswelt adäquat war".[100] Bedeutsam erscheint Lustgartens Deutung des *Wunderhorn*-Stils und einiger dort mehrfach auftretender Charaktere: Mahler „lauschte auf den Grund dieser Äußerungen, und es eröffnete sich ihm des Weltwesens unverzerrte Spiegelung. Das Urproblem des in die vielgestaltige Welt Verstricktseins fand er in symbolischer Verkleidung wieder."[101] Allem zugrunde liegend sei das Sehnen nach dem Ursprung, ausgedrückt durch das „Urlicht": „Ich bin von Gott und will wieder zu Gott". Vor dem Hintergrund der „symbolischen Verkleidung" interpretiert der Autor den im *Wunderhorn* häufig besungenen Soldaten als den „seinem Erdenschicksal verfallene[n] Mensch[en]"[102], der von „Stimmen der wahren Heimat"[103] gerufen wird (als Beispiel führt er „Zu Straßburg auf der Schanz" an). Und analog zum „Lied des Verfolgten im Turm" werde „für Mahler das militärische Stoffgebiet zum Symbol der Problematik der Willensfreiheit überhaupt".[104] Anschließend befasst sich Lustgarten mit Mahlers späterem Liedwerk. Dieses zeichne sich „neben immer größerer Vertiefung und Verinnerlichung des Ausdruckes auch [durch] ein zunehmendes Streben zur linearen Zeichnung"[105] aus. Abschließend wird ein kurzer Ausblick auf die Beziehung von Lied und Sinfonik gegeben:

> „So verschmelzen bei Mahler Dichtung und Musik zur untrennbaren Einheit. Der Einzelfall erhält typische Bedeutung, das Lied weitet sich zu kosmischer Perspektive und bildet dergestalt die natürliche Keimzelle des symphonischen Organismus. Enge Beziehungen musikalischer und ideeller Art verknüpfen denn auch Mahlers Lyrik mit seinen großen symphonischen Tonwerken, in deren monumentalem Bau die in den Liedern mikrokosmisch enthaltenen Ausdruckselemente zu absoluter Vollendung gelangen."[106]

---

[98] Ebd.
[99] Ebd.
[100] Ebd.
[101] Ebd., S. 271.
[102] Ebd.
[103] Ebd.
[104] Ebd.
[105] Ebd.
[106] Ebd.

Copyrighted material

Susanne Vill thematisiert in ihrer analytischen Studie[107] insbesondere Mahlers Veränderungen der von ihm verwendeten Textvorlagen. Hierbei geht sie v. a. auf das Liedschaffen ein, ihre Ausführungen zum (im weiteren Sinne) sinfonischen Werkkreis beschränken sich auf die Achte Sinfonie, *Das Lied von der Erde* sowie *Das klagende Lied*. Hierbei hinterfragt sie die Motivationen Mahlers, textliche Änderungen vorzunehmen sowie deren mögliche Auswirkungen auf die Werkaussagen. In einem weiteren Teil stehen die zu einigen Sinfonien überlieferten Programme im Mittelpunkt ihrer Betrachtungen, wobei sie deren besondere Bedeutung, im Gegensatz zu damals prominenten Auffassungen[108], herausstellt. Zugleich grenzt sie Mahlers programmatisches Arbeiten klar vom üblichen Begriff des Programmes in der Musik ab. Den theoretischen Hintergrund ihrer Ausführungen bilden Erkenntnisse der musikalischen Kommunikationsforschung, nach denen die Schnittmenge „musikalischer und verbaler Inhalte"[109] von besonderem Interesse sei. Details von Vills Analysen finden in den Kapiteln zur Zweiten und Achten Sinfonie sowie zum *Lied von der Erde* Erwähnung.

Zu Beginn seiner Abhandlung „Textwahl und Textbehandlung in Gustav Mahlers Sinfonik"[110] nennt Stefan Bodo Würffel die in der Überschrift genannten Themen als „zu den bekanntesten Topoi der Mahler-Rezeption"[111] gehörend. Daran anschließend wirft er die Frage auf, „warum Mahler wie kein Symphoniker vor und nach ihm so viele Texte vertonte und direkt, aber auch indirekt als ‚Verwendung von Liedern und Liedelementen in instrumentalen Symphoniesätzen' in sein symphonisches Werk aufnahm"[112], um dann die in der Mahler-Literatur demgegenüber dominierende Beschäftigung mit der Art der vertonten Texte zu konstatieren. Das von Mahler, vor allem in Form seines Judentums, immer wie-

---

[107] Susanne Vill, *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers*, Tutzing 1979.

[108] Vill verwehrt sich insbesondere gegen die von Carl Dahlhaus vorgebrachte Meinung, „Mahlers Symphonien werden als absolute Musik, nicht als tönende Biographie gehört. Daß sie ‚Weltanschauungsmusik' gewesen sind, ist vergessen, die Programme werden ignoriert, und zwar zu Recht" (vgl. Carl Dahlhaus, „Rätselhafte Popularität. Gustav Mahler – Zuflucht vor der Moderne oder der Anfang der Neuen Musik", in: *Musik und Bildung* 5/1973, S. 590 [Wiederabdruck in: Peter Ruzicka (Hrsg.), *Mahler – Eine Herausforderung*, Wiesbaden 1977, S. 5–13], zit. nach Vill, *Vermittlungsformen*, S. 197). Tatsächlich wird diese Ansicht Dahlhaus' von den nachfolgenden Ergebnissen der Mahler-Forschung wie auch Äußerungen des Komponisten selbst widerlegt. Wenngleich Mahler die programmatischen Überschriften aus bekannten Gründen zurückgezogen hatte (vgl. Kap. 6.1 der vorliegenden Arbeit), so bedeutet dies im Gegenzug keinesfalls, deren immanente Existenz und Bedeutsamkeit leugnen zu können.

[109] Vill, *Vermittlungsformen*, S. 9.

[110] Stefan Bodo Würffel, „Textwahl und Textbehandlung in Gustav Mahlers Sinfonik", in: Matthias Theodor Vogt (Hrsg.), *Das Gustav Mahler Fest Hamburg. Bericht über den Internationalen Gustav Mahler Kongreß Hamburg 1989*, Kassel u. a. 1991 (fortan Vogt [Hrsg.], *Das Gustav Mahler Fest Hamburg*), S. 493–508.

[111] Ebd., S. 493.

[112] Ebd.

Copyrighted material

der erfahrene Außenseiterdasein habe zu seiner spezifischen Weltsicht geführt, welche wiederum die Fokussierung auf Texte mit negativer Konnotation bedinge. In einem weiteren Abschnitt stellt Würffel zunächst anhand zweier Beispiele die Bedeutung des „zentrale[n] Motiv[es] des Leidens"[113] dar. Im zweiten und dritten Teil des *Klagenden Liedes* schaffe die immer wiederkehrende Betonung der Leid-Problematik („O Leide!", „O Leide, Weh, o Leide!") eine refrainartige Strukturierung, besitze demnach neben der inhaltlichen Komponente auch eine formgebende Funktion. Des Weiteren vermutet der Autor „in der äußerst konsequent durchgeführten Textgestaltung"[114] ein Motiv für die Eliminierung des ersten Teils, des „Waldmärchens". Dieses beinhalte noch nicht den singenden Knochen, der später die Hauptthematik, „das zentrale Motiv des Leidens"[115], dem Hörer ständig ins Bewusstsein bringe. Würffel geht noch einen großen Schritt weiter, indem er die Thematik des Leidens als bestimmend für Mahlers Frühwerk und darüber hinaus für das gesamte Schaffen des Komponisten ansieht:

> „[...] denn erscheinen schon Themenwahl und Texteinrichtung des Werkes überaus bezeichnend [...], so läßt die von der Dichtung initiierte Uminstrumentierung, die das Thema des Leidens auch musikalisch zu adäquatem Ausdruck bringen möchte, Mahlers Frühwerk vollends zum Paradigma des ganzen werden, das sich als ein einziges klagendes Lied entwickelt."[116]

Mahlers Gesamtwerk als „ein einziges klagendes Lied" zu apostrophieren, muss angesichts solcher Werke wie der Achten Sinfonie, des „großen Freudenspender[s]"[117], allerdings als deplatziert erscheinen.

Als weiteres Beispiel für die prägende Bedeutung der Leid-Thematik führt Würffel die *Lieder eines fahrenden Gesellen* an. Im ersten Lied sei bereits die (vermutete) Aufnahme des entsprechenden *Wunderhorn*-Textes bezeichnend[118], ebenso die textliche Umformung von „So denk ich an das Lieben" in „Denk' ich an mein Leide! An mein Leide!". Der Schluss des vierten Gesellenliedes zeige in aller Deutlichkeit die für Mahler kennzeichnende Kombination von „Leid" und „Welt" im letzten Vers („Und Lieb und Leid! Und Welt und Traum!").

Diese von Würffel konstatierte thematische Präferenz bestimme auch Mahlers Wahl der Texte aus *Des Knaben Wunderhorn*. In vielen Liedern

---

[113] Ebd.

[114] Ebd.

[115] Ebd.

[116] Ebd., S. 499.

[117] Richard Specht in Nr. 150 der *Tagespost* vom 14.6.1914, zit. nach Floros, *Mahler III*, S. 211.

[118] Der genaue Zeitpunkt, zu dem Mahler die *Wunderhorn*-Sammlung kennengelernt hatte, ist nicht überliefert. Die einschlägige Literatur favorisiert den Zeitraum um die Entstehung der *Gesellenlieder* (vgl. z. B. Donald Mitchell, *Gustav Mahler. The Wunderhorn Years. Chronicles and Commentaries*, Woodbridge 2005 [fortan DM II], S. 117 ff.) und begründet dies mit der tatsächlich augenfälligen Parallele der Wortlaute von erstem Lied und zweiter Tanzreime aus Teil III der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* (vgl. Heinz Rölleke [Hrsg.], *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*. Vollständige Ausgabe. Frankfurt/Main und Leipzig 2003, S. 980). Offenbar setzt auch Würffel Mahlers bereits zu diesem frühen Zeitpunkt vorhandene Kenntnis der *Wunderhorn*-Sammlung voraus.

Copyrighted material

sei der Ausdruck einer Todesvision erkennbar, der sich z. B. in entsprechenden Vortragsbezeichnungen („mit Grausen", „schreiend", „kläglich") oder im „Klagesprung der None"[119] manifestiere. Im anschließenden Abschnitt stellt Würffel eine Beziehung zwischen Mahlers „Charakteristik der Wunderhorn-Texte"[120] und einer Würdigung dieser Gedichte durch Goethe her, welcher aussagte, „dergleichen Gedichte sind so wahre Poesie, als sie irgend nur sein kann".[121] Aus diesem Verständnis heraus handelnd, sah sich Mahler nach Ansicht des Autors berechtigt und durch die anzunehmende Kenntnis der Goethe'schen Aussage bestätigt, in die Texte eingreifen zu dürfen. Überdies verweist Würffel auf Goethes Fürsprache[122] bezüglich der von den Herausgebern Clemens Brentano und Achim von Arnim vorgenommenen Modifikationen bei der Edition der Gedichte, was seiner Meinung nach auf Mahler eine bestärkende Wirkung hinsichtlich weiterer Textbearbeitungen gehabt haben dürfte. Dies „definiert aufs neue seinen Textbegriff: nicht die gemachte Lyrik des bürgerlichen Individuums zog ihn an, sondern die gleichsam naturgegebenen Texte einer längst vergangenen Welt".[123]

An die Ausführungen über Mahlers Umgang mit den *Wunderhorn*-Gedichten anschließend, widmet sich Würffel den Rückert-Vertonungen und konstatiert sogleich das geringere Maß der Textänderungen durch den Komponisten. Vergleichbar mit den *Wunderhorn*-Texten sei das Thema des Leidens auch Rückerts Gedichten immanent. Weiterhin verweist Würffel auf die von Gustav Theodor Fechner in seiner Rezension der *Gesammelten Gedichte Rückerts* erwähnten pantheistischen Züge, die Mahler angesprochen haben dürften. Ebenso weise der in Rückerts *Kindertotenliedern* enthaltene Vers „Ein Paradies ein verlorenes / Liegt rückwärts in der Vergangenheit, / Und ein wiedergeborenes / Liegt vorwärts in der Zukunft weit" deutliche Parallelen zur Weltanschauung Mahlers auf. Einen weiteren Hinweis gibt Würffel zur Verwandtschaft der Textzeilen „Ihr habet nicht umsonst gelebt" (Rückert: *Kindertotenlieder*) und „Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!" (Zweite Sinfonie, Finalsatz).

---

[119] Vogt (Hrsg.), *Das Gustav Mahler Fest Hamburg*, S. 500.

[120] Ebd. Würffel zieht hierzu einen Briefausschnitt Mahlers an Ludwig Karpath heran, in welchem der Komponist aussagt, die *Wunderhorn*-Gedichte seien „beinahe mehr Natur und Leben – also die Quelle aller Poesie – als Kunst", vgl. *GMB*, S. 322

[121] Vogt (Hrsg.), *Das Gustav Mahler Fest Hamburg*, S. 501.

[122] „Die Herausgeber sind im Sinne des Erfordernisses so sehr, als man es in späterer Zeit sein kann, und das hie und da seltsam restaurierte, aus fremdartigen Teilen Verbundene, ja das Untergeschobene ist mit Dank anzunehmen. Wer weiß nicht, was ein Lied auszustehen hat, wenn es durch den Mund des Volkes, und nicht etwa nur des ungebildeten, eine Weile durchgeht! Warum soll, der es in letzter Instanz aufzeichnet, mit anderen zusammenstellt, nicht auch ein gewisses Recht daran haben? Besitzen wir doch aus früherer Zeit kein poetisches und kein heiliges Buch, als insofern es dem Auf- und Abschreiber solches zu überliefern gelang oder beliebte", in: Eduard von der Hellen (Hrsg.), Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke* Band XXXVI, Stuttgart/Berlin 1902–12, S. 261, zit. nach Vogt (Hrsg.), *Das Gustav Mahler Fest Hamburg*, S. 501.

[123] Ebd.

Copyrighted material

Der nächste Abschnitt ist Mahlers künstlerischem Ausdruck seiner spirituellen Überzeugung gewidmet. Hierbei verweist der Autor auf „die Verkündigung der supponierten Glaubensgewißheit"[124] durch Wiederholung, Texterweiterungen und -abwandlungen, die Ausrufe, Interjektionszeichen und Imperative, welche „den Texten der Zweiten und Dritten Symphonie mit Hilfe des appellativ-suggestiven Moments, der emphatischen Überhöhung eine Gewißheit zusprechen, die sie auf diese Weise auch aus sich selber erlangen".[125]

Weitere Ausführungen sind der Achten Sinfonie gewidmet. Würffel sieht einen Grund für Mahlers Auswahl der Texte in dessen angeblichem Anliegen, an die durch Beethoven begründete Tradition anknüpfen und diese noch überhöhen zu wollen:

> „Mahlers Versuch, das Versprechen der Neunten Symphonie Beethovens für die Moderne des 20. Jahrhunderts zu retten, festzuschreiben, ja zu übersteigern – auch dadurch ist ja die Textwahl bedingt, die in einem schier übermenschlichen Kraftakt das zumindest zeitlich Entfernteste zusammenzwingen will, um die Einheit, die der Welt verlorenging, noch einmal von der Kunst her neu zu stiften."[126]

Dieses Unternehmen bezeichnet Würffel als „grandios gescheitert".[127] Überdies sei die „Bevorzugung der kämpferischen Partien im einleitenden Hymnus, aber auch noch im Goethe-Teil"[128] bezeichnend für die „Anstrengung, Überanstrengung"[129] jenes „Versuches". In höchstem Maße zweifelhaft muss die Behauptung erscheinen, die Achte Sinfonie sei „ein letzter Versuch, den Kunstanspruch des vergangenen Jahrhunderts mit der Massengesellschaft des angebrochenen neuen in Einklang zu bringen"[130], zumal der Komponist erklärtermaßen nie danach gestrebt hatte, dem Geschmack des breiten Publikums zu schmeicheln. Aus dieser These leitet der Autor ab, das Werk trage „deutlich die Stigmata des Irdischen Lebens".[131] Angesichts der von Mahler immer wieder hervorgehobenen Anknüpfung seiner Kunst an das Metaphysische muss diese Ausführung als nicht haltbar betrachtet werden.

Im Gegensatz zur Achten Sinfonie gelange *Das Lied von der Erde* letztendlich über alle irdische Problematik hinaus. Darauf verweist nach Ansicht des Autors Mahlers selbst verfasster Abschlusstext (angeblich auf den Zarathustramythos aus Fechners *Zend Avesta*). Die ihm immanente dualistische Weltsicht entspräche dem „dualistischen Denken Mahlers und seinem darüber hinaus strebenden Durchbruchsverlangen": „die Natur, die Erde ist schön, aber die Welt, also das, was die Menschen aus der

---

[124] Ebd., S. 504.
[125] Ebd.
[126] Ebd.
[127] Ebd.
[128] Ebd., S. 504 f.
[129] Ebd., S. 504.
[130] Ebd., S. 505.
[131] Ebd.

Copyrighted material

Erde gemacht haben, ist furchtbar".[132] Würffel betont die trotz ihrer Unterschiedlichkeit vorhandene thematische Einheitlichkeit der integrierten Texte, wobei die bestimmenden Topoi im Voraus aufeinander verweisen würden. Bezugnehmend auf eine Bemerkung Alban Bergs[133] schildert Würffel den Eindruck, man höre bereits beim Lesen der von Mahler vertonten Texte dessen Musik, was nicht gegen die Texte spräche, sondern vielmehr „für die Musik, die ihnen zuwuchs".[134]
Während Würffel die Bedeutung des Leidens-Topos für das Schaffen Mahlers überbetont, wird im gleichen Zug deren ebenso vorhandene Gestik von Zuversichtlichkeit bis hin zur Affirmativität eher unterbelichtet.

Allein diese wenigen Beispiele vermitteln einen Eindruck der großen Vielfalt der Ansätze zur Untersuchung der Wort-Ton-Beziehung in einem musikalischen Werk überhaupt. Die individuelle Prägung der Beziehung von Musik und Text in Mahlers Kompositionen ist in den erwähnten Ausführungen mehrfach angeklungen oder auch eingehender thematisiert. Die vorliegende Arbeit soll den Blick auf die Wort-Ton-Gestaltung speziell in Mahlers Sinfonik verstärken, wozu der bereits in der frühen Literatur (Specht, Bekker) vorhandene und in der späteren Forschung (Floros) ausgebaute Aspekt der von Mahler intendierten Ideenprogramme aufgegriffen wird.

---

[132] Ebd., S. 506.
[133] Berg erwähnt in einem Brief an Anton Webern den Text des *Liedes von der Erde*: „Um Himmelswillen, welche Musik muß das sein! Ich bilde mir ein, ich muß schon jetzt darauf kommen, bevor ich sie noch hörte" (zit. nach Ulm [Hrsg.], *Mahlers Symphonien*, S. 260).
[134] Vogt (Hrsg.), *Das Gustav Mahler Fest Hamburg*, S. 506.

Copyrighted material

3. Musik und Sprache

3.1 Vorbemerkungen

> „Mit dem Eintritt des Gesanges, mit der Verbindung des Wortes mit dem Tone steht die Musik auf einem andern Grunde; sie wird immer der Gefühlsausdruck sein, aber des bestimmteren Gedankens: sie wird an Freiheit verlieren und doch etwas gewonnen haben, was sie nicht wieder losgeben kann und mag."[1]

In diesen wenigen Worten eines Rezensenten der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* aus dem Jahr 1842 klingen bereits einige zentrale Topoi des umfassenden Gebietes ‚Wort und Ton' bzw. ‚Musik und Sprache' an. Dazu gehören z. B. die ästhetischen Qualitäten sprachlich gebundener resp. ungebundener Musik sowie das spezifische Gestaltungspotential, welches mit Text versehener Musik innewohnt. Die Themenkreise ‚Musik und Sprache' waren und sind in der musikologischen Diskussion immer wieder Gegenstand eingehender Betrachtungen. An dieser Stelle kann freilich ein nur in groben Zügen erfolgender Abriss dieser Thematik stehen. Die Auswahl der hier einbezogenen Theorien und Literatur hat somit keinen Anspruch auf Repräsentativität, sondern dient der Unterfütterung des inhaltlichen Rahmens dieser Arbeit. Betrachtenswert erscheint vor allem die historische Entwicklung der Beziehung von Sprache und Musik, zumal auch der Versuch einer musikhistorischen Standortbestimmung der Wort-Ton-Behandlung bei Mahler unternommen werden soll. Hierbei ist es von Bedeutung, die unterschiedlichen Facetten des Verhältnisses dieser beiden Kunst-Sphären zu beleuchten. Insbesondere muss zwischen der Verbindung von Musik *und* Sprache sowie einer eventuell intendierten Funktion von Musik *als* Sprache, welche nicht zwingend eine konkrete Verbindung von Ton und Wort beinhaltet, differenziert werden. Auf die vieldiskutierte Frage, ob Musik ihrem Wesen nach überhaupt als Sprache im engeren Sinne fungieren kann, soll hier bis auf wenige Anmerkungen nicht näher eingegangen werden. Bereits Vladimir Karbusicky machte darauf aufmerksam, „daß Musik kein logisch-kommunikatives System ist".[2] Bereits vorher gibt der Autor zu bedenken: „Da in der Musik nur die Notenschrift ein komplexes Zeichensystem ist, während die meisten Musikgebilde eher generative Prozesse von Zeichen repräsentieren, ist es sinnvoll, die Konvention [gemeint ist die Differenzierung, S. H.] von Semiotik – Semantik zu festigen".[3] Gleichwohl

---

[1] Gottfried Wilhelm Fink (?) in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 44/1842, Sp. 207, zit. nach Hans Joachim Kreutzer, „Musikalische Lyrik zwischen Ich-Ausdruck und Rollenspiel: Die romantische Epoche", in: Hermann Danuser (Hrsg.), *Musikalische Lyrik Teil 2: Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven* (= Siegfried Mauser [Hrsg.], *Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 8.2; fortan *Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 8.2), Laaber 2004, S. 132.
[2] Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik*, S. 20.
[3] Ebd., S. 16 f.

Copyrighted material

wohnt Musik das Vermögen inne, mit ihren wesenseigenen Mitteln auf etwas ihr Außenstehendes zu verweisen, wobei nach dem Potsdamer Musikpädagogen Günter Olias der Eigeninitiative des Rezipienten eine bedeutende Rolle zukommt:

> „Der intensiven Mitarbeit des Hörers obliegt es demnach, das entsprechende ‚Klangbild' als ein ‚Sinnbild' zu erfassen, die musikalische Klangwelt ‚gleichnishaft' auf Bedeutungsfelder der sozialen und personalen Erlebniswelt – aus der Vergangenheit ebenso wie aus der Gegenwart – zu beziehen."[4]

In der vorliegenden Untersuchung soll vorrangig das weite Feld der Semantik in Wort-Ton-Beziehungen besondere Beachtung finden. Hierzu wieder Karbusicky:

> „In Wort-Ton-Gebilden übernimmt oft die Musik die konnotativen Appelle; trotz ihrer im Grunde *unbestimmten* Semantik *konkretisiert* sie die indirekten Aussagen des Textes. Dies kann so geschehen, daß sie z. B. eine entscheidende *Stimmung* einfließen läßt."[5]

Wie noch festzustellen sein wird, ist dies eines der herausragenden Kennzeichen der Musik Mahlers. Weiter Karbusicky:

> „Musikkomplexe können zwar als Symbole aufgestellt werden, und ganze Werke können etwas ‚symbolisieren', aber Musik ist kein grammatikalisch operationalisiertes System von ‚bezeichnenden' Symbolen. Diese Schwäche ergibt sich daraus, daß die Musik keine *Gegenstände* und *Begriffe* bezeichnen kann. *Bewegungen* kann sie nachbilden und darstellen, das ist ihre Domäne. *Tätigkeiten* kann sie ikonisch darstellen, indem sie den erzeugten Klang auffängt."[6]

Das, was Karbusicky hier als „Schwäche" bezeichnet – die fehlende Kompetenz zur eindeutigen Bezeichnung bzw. Denotation – stellt wohl die eigentliche Stärke der Musik dar, da sie gerade durch ihr Maß an Ungebundenheit tief in Bereiche vordringen kann, die der menschlichen Sprache versagt bleiben müssen, wie im weiteren Verlauf der Ausführungen am Beispiel von Mahlers Sinfonik aufgezeigt werden kann.

Zu Beginn der Erörterung muss auch nach der Art der sinnlichen Rezeption von Musik, dem Hören, gefragt werden, wozu Peter Sloterdijk vielsagende Anregungen formuliert hat:

> „Denkern [...], die das Dasein von den Tatsachen des Hörens her auslegen wollten, hätte die Fernrückung des Beobachter-Subjekts an die imaginäre Außengrenze der Welt nicht einfallen können, weil es zur Natur des Hörens gehört, nie anders zustandezukommen als im Modus des Im-Klang-Seins. Kein Hörer kann glauben, am Rand des Hörbaren zu stehen. Das Ohr kennt kein Gegenüber, es entwickelt keine frontale ‚Sicht' auf fernstehende Ojekte, denn es hat ‚Welt' oder ‚Gegenstände' nur in dem Maß, wie es inmitten des akustischen Geschehens ist – man könnte auch sagen: sofern es im auditiven Raum schwebt oder taucht. Eine Philosophie des Hörens wäre daher von Anfang an nur als Theorie des In-Seins möglich – als Auslegung jener ‚Innigkeit', die in der menschlichen Wachheit weltempfindlich wird."[7]

---

[4] Günter Olias, „Dokumentarisches und Gleichnishaftes in neueren Werken. Anregungen zur musikdidaktischen Interpretation", in: *Musik in der Schule* 2/1995, S. 85. Erinnert sei hierbei auch an Mahlers Aufforderung zum aktiven Hören (vgl. Kap. 6, Anm. 36).

[5] Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik*, S. 20.

[6] Ebd., S. 100.

[7] Peter Sloterdijk, *Weltfremdheit*, Frankfurt/Main 1993, S. 296.

Copyrighted material

Hiermit liefert Sloterdijk wohl auch eine Begründung für die musikspezifische Potenz zur absoluten Unmittelbarkeit ihrer Wirkung auf den Rezipienten.
Die Intensität der Beziehung von Musik und Sprache zeigt in seiner historischen Entwicklung mitunter starke Schwankungen, gleiches gilt für ihr Verhältnis im Sinne einer eventuellen Priorität zugunsten der einen oder anderen Kunstform innerhalb eines Musikwerkes.

3.2 Musik und Text – zu einigen musikhistorischen Stationen

Bereits in der griechischen Antike war die Verbindung mehrerer Kunstformen von großer Bedeutsamkeit. Der Begriff der *musiké* subsumierte bekanntermaßen nicht nur damals übliche Musizierformen, sondern stand für eine untrennbare Einheit von musikalisch rezitiertem Text sowie Tanz, ein antikes „Gesamtkunstwerk" gewissermaßen. Überhaupt schienen sich die Sphären von Musik und Sprache im alten Griechenland sehr nahe gestanden zu haben, wozu insbesondere die Poesie beigetragen hatte.[8] Der Künstler nahm in diesem Zusammenhang die Position eines ‚Dichter-Komponisten' ein.[9] Thrasybulos Georgiades betont in seiner Abhandlung *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe* denn auch die besondere Art der Einheit, die Wort und Ton in der *musiké* eingingen:

> „Sie [die *musiké*, S. H.] ist nicht nur nicht mit Musik zu übersetzen, sondern auch nicht als Kunst in unserem Sinne zu bezeichnen. Unsere abendländische Kunst

[8] „Der Übergang zwischen Sprache und Musik war bei den Griechen fließend [...].Vor allem die eigenartige Beschaffenheit der griechischen Poesie hat dazu geführt, Musik und Tanz als ‚die beiden Schwesterkünste der Metrik' (Paul Maas) aufzufassen. [...] Soweit heute erkennbar, muß man bis zur klassischen Zeit vielmehr mit einem noch ungeteilten Sinnträger, mit einer rhythmisch ausgeprägten Singsprache rechnen, die sich bald mehr durch Musik und bald mehr durch Tanz stützen und verwirklichen ließ, ohne daß ihre Einheit dadurch aufgelöst worden wäre. [...] Es steht heute fest, daß wir in den poetischen Texten der Griechen eine eigene Kategorie *direkter* musikalischer Quellen vor uns haben" (Frieder Zaminer, „Musik im archaischen und klassischen Griechenland", in: Albrecht Riethmüller/Frieder Zaminer [Hrsg.], *Die Musik des Altertums* [= *Neues Handbuch zur Musikwissenschaft* Band 1, hrsg. von Carl Dahlhaus; fortan *Neues Handbuch zur Musikwissenschaft* Band 1], Laaber 1989, S. 115).

[9] „Und im Zusammenwirken [von Wort und Ton, S. H.] fügten sich sprachliche, musikalische und gestische Elemente offenbar zu einem neuen Sinnganzen. In die gleiche Richtung deutet, daß die Gestalt des Dichters nirgends losgelöst von der des Musikers erscheint. Griechische Dichter waren, wie man annehmen muß, stets Musiker" (ebd., S. 122). Auch Thrasybulos Georgiades beschreibt die besondere Amalgamierung von Musik und Text in der *musiké*: „Der altgriechische Vers war ein eigenartiges Gebilde, wofür kein abendländisches Analogon existiert. Er war [...] Musik und Dichtung in einem, und gerade deswegen nicht in Musik und Dichtung, in zwei getrennt greifbare Komponenten, zerlegbar" (Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin u. a. 1954 [fortan Georgiades, *Musik und Sprache*], S. 6).

Copyrighted material

> setzt das Spannungsfeld, das sich zwischen Wort und Kunst, zwischen Sprache und Musik bildet, voraus. Die antike musiké kennt aber diese Trennung nicht."[10]

Das Aufkommen des ästhetischen Ideals der *Mimesis* jedoch hatte eine Autonomisierung der Musik mit sich geführt, sodass die Einheit der alten *musiké* allmählich aufgehoben worden war.[11] Dieser musikalisierte Vortrag sollte nach Absicht der ‚Dichter-Sänger' im Sinne einer kathartischen Wirkung die Zuhörer beeinflussen:

> „Wichtig wurde [...] die Überzeugung, daß die musikalische Komponente dieses Vortrags – und zwar in noch höherem Ausmaß als die Sprache selbst – nicht nur Affekte, Gefühle oder Inhalte darstelle, sondern auch dementsprechende Seelenbewegungen hervorrufe und daher [...] im Menschen die verschiedensten, insbesondere auch läuternden [...] Wirkungen zeitigte."[12]

Das frühe Mittelalter hatte die Musik zunächst ganz in den Dienst des Textes gestellt, dies in erster Linie mit der Intention und Aufgabe, die religiösen Gefühle der Menschen positiv zu beeinflussen.[13] Das vordringlichste Moment war eine möglichst hohe Verständlichkeit der religiösen Texte, zu welcher Modifikationen, wie z. B. Kürzungen, aber auch ihr musikalischer Vortrag beitragen sollten. Letztgenannter übernahm zusätzlich die Funktion der Memorierung der Texte.[14] Deren extraordinäre Bedeutung, auch gegenüber der Musik, zeigte sich u. a. in ihrer zum Teil überaus prachtvollen Gestaltung. Beispielsweise wurden im *Cantatorium von Monza*, einem der ältesten Antiphonarien, die Texte der Messliturgie „zum großen Teil auf purpurgetränkte Pergamentblätter mit goldstaubhaltiger Tinte geschrieben".[15] Im Verlauf des Mittelalters zeichnete sich

---

[10] Ebd., S. 141.

[11] „Das rhythmisch-melodische Strophenmodell wurde demnach aufgegeben, um die musikalischen Mittel ganz in den Dienst der Mimesis stellen und dadurch die Wirkung der Worte erhöhen zu können. Daß damit ein entscheidender Schritt zur Verselbständigung der Musik getan war, liegt auf der Hand" (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Band 1, S. 193). Nach Georgiades entwickelten sich aus der *musiké* allmählich Prosa und Dichtung sowie, gleichsam als weiterer Zweig, die Musik: „Aus der ursprünglichen Einheit ist eine Zweiheit geworden: aus der musiké sind Dichtung und Musik entstanden. Erst jetzt [...] ist es möglich geworden, Musik und Sprache streng voneinander zu trennen. Von jetzt ab besteht aber auch [...] die Sehnsucht der einen nach der anderen, die Neigung, sich gegenseitig zu ergänzen. Was aber aus dieser Verbindung jeweils hervorgeht, hat mit der antiken musiké nichts gemein. Denn hier liegt nicht ein Gebilde vor, das von Hause aus Musik und Sprache in sich enthält, sondern eine abendländische Sprache, die eigens mit Musik versehen wird" (Georgiades, *Musik und Sprache*, S. 7).

[12] Hartmut Krones, „Stimme, Wort und Ton in der Musikgeschichte", in: ders. (Hrsg.), *Stimme, Wort und Ton in der Musik des 20. Jahrhunderts* (= *Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis*, Band 1 der Sonderreihe *Symposien zu WIEN MODERN*), Wien u. a. 2001, S. 11.

[13] Georgiades betont die Funktion der Liturgie als Bindeglied zwischen Kultus und Gemeinde: „Die Tendenz zur Vereinigung von Sprache und Musik ist schon in der frühchristlichen Liturgie vorhanden: Die sprachliche Gestalt ist Prosa; es besteht aber die Notwendigkeit zu kultischem Sprechen, zu christlich-sakraler Gemeinschaftssprache. Das Wort muß erklingen. Denn für eine Gemeinschaft existiert das Wort nur als Erklingendes, nicht als Schrift. Als sakrales Wort kann es aber nicht auf natürliche Weise, als subjektiv gefärbtes Sprechen erklingen. Es verlangt einen musikalisch festgelegten Vortrag" (Georgiades, *Musik und Sprache*, S. 7).

[14] Vgl. Ruth Steiner, „Einführung und Verbreitung der lateinischen liturgischen Gesänge in der Karolingerzeit", in: Hartmut Möller/Rudolf Stephan (Hrsg.), *Die Musik des Mittelalters* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Band 2, hrsg. von Carl Dahlhaus, fortgeführt von Hermann Danuser [fortan *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Band 2]), Laaber 1991, S. 35.

[15] *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Band 2, S. 35.

Copyrighted material

jedoch eine zunehmende Verselbständigung der Musik gegenüber dem Text ab. Bereits das Unternehmen, Melodien schriftlich zu fixieren, wodurch der Prozess der Entstehung der Notenschrift(en) in Gang gesetzt worden war, zeugte einerseits von einem Bedürfnis nach Memorierung der Musik (nicht nur der Texte), andererseits von zunehmender Komplexität und Anzahl der Melodien.[16] Die allmählich sich ändernde Position der Musik gegenüber dem Text sowie das Bestreben, Wort und Ton einander anzunähern, lässt sich auch an der Anpassung von Texten an Melismen (also des Textes an musikalische Strukturen und nicht umgekehrt) ablesen.[17] Obschon der Musik zunehmend eigene Funktionen und Bedeutungen zukamen, so wurde sie weiterhin in Abhängigkeit sprachlicher Parameter, wie Vers- und Satzbau, geschrieben.[18] Der Eintritt der Mehrstimmigkeit in die Liturgie markierte eine deutliche Aufwertung der Musik[19], wenngleich ihre Anfänge in Form der Parallelorgana – zumindest für heutige Maßstäbe – noch sehr zurückhaltend waren. Dieser Prozess gipfelte in der Motettenpraxis, bei der einer bereits vorhandenen Melodie ein oder mehrere Texte unterlegt wurden.

Im ausgehenden Mittelalter hatte sich unwiderruflich die Funktion der Musik im Sinne einer durchaus differenzierten Ausdeutung des Textes etabliert.[20] Musik wurde im weiteren Verlauf, nicht zuletzt aufgrund der verstärkt einsetzenden Rezeption antiker Autoren, verstärkt mit der sprachlichen Rhetorik in Verbindung gesetzt. In diesen Zusammenhang lässt sich bekanntermaßen die Etablierung sog. musikalisch-rhetorischer Figuren einreihen.[21] Hiermit erschließt sich das Terrain von Musik *als*

---

[16] Christian Kaden betont den offensichtlichen Zusammenhang von zunehmender Komplexität der musikalischen Entwicklung und dem Aufkommen entsprechender Versuche einer optischen Unterstützung: „Denn je kompliziert-vielschichtiger und je variabel-veränderlicher die Produkte einer Musikpraxis ausfallen, desto rascher werden die Grenzen dessen, was gedächtnismäßig eben noch sich tradieren läßt, erreicht und desto gebieterischer macht sich die Notwendigkeit geltend, das Versagen von Gedächtnisfunktionen durch eine gegenständliche Außenspeicherung [...] zu kompensieren" (Christian Kaden, *Musiksoziologie*, Berlin 1984, S. 335).

[17] Vgl. Andreas Haug, „Neue Ansätze im 9. Jahrhundert", in: *Neues Handbuch zur Musikwissenschaft* Band 2, S. 102 f.

[18] Vgl. ebd., S. 123 ff.

[19] „Mehrstimmigkeit wird als Schmuck [...], als organale Zierde der einstimmigen Kirchengesänge dargestellt" (ebd., S. 128). Spätestens hier wird das Feld künstlerischer Ästhetik im weitesten Sinne betreten und somit die reine Funktion des Gesanges zur Verdeutlichung des Wortes zumindest ergänzt.

[20] „Die semantische Funktion von ‚Sprache' erhielt Musik schließlich in dem Moment, in dem die Absicht einer Mitteilung primär oder doch zumindest evident wurde. Diese Mitteilung hat im allgemeinen dadurch stattgefunden, daß die Musik zumindest in konnotativer Form Botschaften weitergab, insbesondere Gefühle, Emotionen oder Stimmungen darstellte bzw. auch darüber hinaus suggerierte (‚erweckte')" (Hartmut Krones, „Musik und Rhetorik", in: *MGG* Band 6, Sp. 815).

[21] „Der Sprachcharakter der Musik war [...] sowohl [...] durch einen geschärft theatralisch-dramatischen Ausdruck (‚stylus theatralis') innerhalb des [...] ‚stylus luxurians' als auch ganz allgemein durch den Text ausschmückende Ausgestaltungen des strengen Satzes (‚stylus gravis') gegeben, der bei freier Gestaltung zum ‚stylus communis' wurde. Die Hilfsmittel dieser Ausschmückung, aber auch alle text- und inhaltsverdeutlichenden Kunstgriffe, sind die musikalisch-rhetorischen Figuren" (ebd., Sp. 839).

Copyrighted material

Sprache, da die Figuren durch ihre semantische Aufladung (und somit Identifizierbarkeit) direkte Bedeutungsträger darstellen.
Jean Jacques Rousseau postulierte in seinem *Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird* eine gemeinsame Quelle von Musik und Poesie, wobei deutliche Parallelen zum *musiké*-Begriff aufscheinen.[22]
Im ausgehenden 18. sowie während des 19. Jahrhunderts entwickelte und etablierte sich (neben der Fortführung der explizit Wort-Ton-gebundenen Gattungen Oper und Oratorium) eine intensive Beziehung von Musik und Lyrik, welche sich vorrangig in der Gattung des Liedes manifestierte. Hans Joachim Kreutzer hebt dementsprechend die in dieser Zeit stattfindende ausführliche Thematisierung der offenkundigen Beziehung zwischen Musik und literarischem Lied hervor. Als Beispiel erwähnt er u. a. den nachfolgenden Kommentar Ludwig Tiecks:

> „Es ist nichts weniger als Trieb zur Künstlichkeit, oder zu Schwierigkeiten, welche den Reim zuerst in die Poesie eingeführt hat, sondern die Liebe zum Ton und Klang, [...] das Bestreben die Poesie in Musik, in etwas Bestimmt-Unbestimmtes zu verwandeln. [...] Eine unerklärliche Liebe zu den Tönen ist es, die seinen [des Dichters, S. H.] Sinn regiert, eine Sehnsucht, die Laute, die in der Sprache einzeln und unverbunden stehen, näher zu bringen, damit sie ihre Verwandtschaft erkennen, und sich gleichsam in Liebe vermählen."[23]

Während der Musik im Lied z. B. Carl Friedrich Zelters und der *Berliner Liederschule* zuvorderst die Funktion einer Textuntermalung zukam, fand im Verlauf des Überganges zur musikalischen Romantik eine Zunahme der Eigenständigkeit und Textinterpretationskompetenz statt. Kreutzer konstatiert in entsprechender Weise:

> „Wahrscheinlich existiert außerhalb der Romantik kein weiteres Beispiel für die Vereinigung der Musik mit der Lyrik, bei der die Musik eine vergleichbar eindeutige Führungsrolle innegehabt hätte."[24]

Richard Wagner befürwortete in seiner Schrift „Oper und Drama" eine Verschmelzung von Wort und Ton unter bestimmten Prämissen, welche eine klare Wechselwirkung zwischen Wort und Ton betonen:

---

[22] „Also haben Verse, Melodien und Wort einen gemeinsamen Ursprung. [...] Die ersten historischen Berichte, die ersten Reden, die ersten Gesetze waren in Versen abgefaßt. [...] Ebenso war es mit der Musik. Zunächst gab es keine andere Musik als die Melodie, und zwar keine andere Melodie als den vom Wort geprägten Tonfall. Die Akzente formten die Melodie, aus den Silbenlängen formte sich der Takt und so sprach man ebensosehr durch die Töne und den Rhythmus wie durch Artikulation und Stimme. [...] Man sollte [...] sagen, daß beide aus dem gleichen Ursprung herkamen und anfangs ein und dasselbe waren" (Jean Jacques Rousseau, *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*. Übersetzt von Dorothea und Peter Gülke [= Richard Schaal (Hrsg.), *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* Band 99]. Wilhelmshaven [2]2002, S. 138).
[23] Ludwig Tieck, *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter*, Berlin 1803, S. XIII f., zit. nach Hans Joachim Kreutzer, „Musikalische Lyrik zwischen Ich-Ausdruck und Rollenspiel: Die romantische Epoche", in: *Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 8.2, S. 132.
[24] Ebd., S. 126.

Copyrighted material

„Wie der Verstand nun wiederum das Gefühl zu befruchten hat, [...] so drängt es das Wort des Verstandes, sich im Tone wieder zu erkennen, die Wortsprache in der Tonsprache sich gerechtfertigt zu finden."[25]

So vielschichtig und divergent sich das Wechselspiel von Wort und Ton im Verlauf der Musikgeschichte gezeigt hat, so scheint doch wenigstens eine Tendenz hervorzutreten: Während in der frühen Entwicklung der Wort-Ton-Beziehung Musik und Inhalt des Textes vergleichsweise unabhängig voneinander sind (anders ausgedrückt: zu einer bestimmten Melodik aus der Zeit der Parallelorgana könnten durchaus verschiedene Texte, vom Inhalt her betrachtet, stehen), nähern sich diese beiden Elemente im Lauf der Jahrhunderte immer mehr an, d. h. Musik und Textinhalt sind zunehmend aufeinander abgestimmt. Ein Kulminationspunkt in dieser Hinsicht ist die teilweise besonders innige Beziehung beider Elemente in der Vokalsinfonik Gustav Mahlers, wie im weiteren Verlauf zu zeigen sein wird.

3.3 Aspekte der neueren Diskussion

In einem 1995 gehaltenen Kolloquiumsbeitrag formuliert Hans Heinrich Eggebrecht sieben Thesen, die in Kurzform wesentliche, für die Unterschiedlichkeit von Musik und Sprache konstitutive Aspekte bezeichnen.[26] Im zweiten Teil seines Vortrages setzt er sich mit der angeblichen, viel- und kontrovers diskutierten Sprachähnlichkeit der Musik auseinander. Zuvorderst stellt er in Frage, ob diese Sprachähnlichkeit tatsächlich durch Übernahme aus der Sprache erzeugt worden sei oder ob, wie er präferiert, diese nicht vielmehr im „Mitteilungswillen" der Musik ihre Ursache habe.[27] Zum Schluss seiner Ausführungen postuliert Eggebrecht zusätzlich eine „Musikähnlichkeit der Sprache".[28] Als letztendliche Konsequenz folgert er, dass „musikalisches Denken und poetisches Denken [...] autonom, das heißt je genuin musikalisch oder poetisch" seien.[29]

---

[25] Richard Wagner, „Oper und Drama". in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volksausgabe 4. Band, Leipzig o. J., S. 102.

[26] Die Thesen lauten: „Sprache spricht, Musik kann nicht sprechen", „Musik ist Sprache nur im metaphorischen Sinn", „Sprache teilt mit, was sie bezeichnet, Musik kann nur mitteilen, was sie selber ist", „Sprache ist grundsätzlich übersetzbar, Musik ist grundsätzlich nicht übersetzbar", „Musik ist in ihrem Prinzip eine begriffslose Mitteilung", „Musik kann zur Sprache gebracht werden" sowie „Tonschrift und Sprachschrift unterscheiden sich grundsätzlich" (Hans Heinrich Eggebrecht, „Musik und Sprache", in: Albrecht Riethmüller [Hrsg.], *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung* [= *Spektrum der Musik* Band 5], Laaber 1999 [fortan Riethmüller (Hrsg.), *Sprache und Musik*], S. 9 ff.).

[27] Eggebrecht formuliert hierzu: „Der Mitteilungswille, der das musikalische Denken bestimmt, ist in geschichtlich determinierter Weise gerichtet zum Beispiel auf Inhaltlichkeit, Gegenständlichkeit, Benennbarkeit, Gegliedertheit, Übersichtlichkeit, Folgerichtigkeit, Abbildlichkeit, Emotionalität und schafft sich aus den Möglichkeiten des musikalischen Materials heraus die Mittel, die er braucht, um seinen Mitteilungswillen zu erfüllen". Somit schlussfolgert er: „Die Sprachähnlichkeit [...] ist eine Sekundärerscheinung" (zit. nach ebd., S. 13).

[28] Ebd.

[29] Ebd.

Copyrighted material

Der Prager Musikwissenschaftler Jaroslav Jiránek gibt zu bedenken, dass, im Gegensatz zur Sprache, bei der künstlerischen Mitteilung keine einseitige Richtung vorherrsche, sondern die an einen Adressaten gerichtete Botschaft auch immer etwas über deren Autor verlauten ließe, „eine ‚Aussage über das Subjekt der Aussage'"[30] mache. Des Weiteren fügt Jiránek eine anthropologische Komponente hinzu, indem er die spontane Äußerung von Emotionen und deren unmittelbare Aufnahme durch die menschlichen Sinne als Begründung für die wiederum unmittelbare künstlerische Äußerung nennt. Genau diese Unmittelbarkeit sei der Sprache nicht möglich.[31]
Ursula Brandstätter befasst sich in ihrer Dissertation *Musik im Spiegel der Sprache* u. a. mit „Symbolfunktionen" von Sprache und Musik. Gemeinsam seien beiden die „Denotations-", „Konnotations-", „Exemplifikations-" sowie die „Ausdrucksfunktion". Der Sprache sei zudem die „Anzeichenfunktion", der Musik zusätzlich die „Repräsentationsfunktion" und darüber hinaus „musikimmanente" bzw. „musiktranszendente Repräsentationen" zueigen.[32] In ihren Ausführungen bezüglich der „Konnotationsfunktion" von Musik erörtert Brandstätter diese anhand der Rezeptionstätigkeit. Hierbei spielten synästhetische Vorgänge und soziokulturelle Prägungen (sie nennt das Beispiel des Sakralität suggerierenden Orgelspiels) eine bedeutende Rolle. Besonderes Zeichen für Konnotationen im Bereich der Musik sei deren spontanes, durchaus auch individuelles Auftreten.[33] Die „Konnotationsfunktion" von Sprache besäße ihr Spezifikum darin, dass weniger Einzelobjekte als vielmehr umfangreiche „Bedeutungsfelder" assoziiert würden.[34]
Ein weiteres, vielschichtiges Gebiet stellt die Übertragung sprachwissenschaftlicher Terminologie auf die Musik dar, wobei laut Christoph Richter die Begriffe der „musikalischen Poesie" und der „musikalischen Prosa" eine bedeutende Position einnehmen.[35] Kurz gesagt, bezeichnet „musikalische Poesie" gebundene musikalische Formen, wie z. B. das Strophenlied, welches sich deutlich an die Strukturen der Textvorlage anlehnt. „Musikalische Prosa"[36] bezieht sich hingegen auf musikalische

---

[30] Jaroslav Jiránek, „Über die Spezifik der Sprach- und Musiksemantik", in: Riethmüller (Hrsg.), *Sprache und Musik*, S. 49.
[31] „Weil die Emotionen des Menschen sich ganz spontan äußern [...] und in dieser Spontaneität unseren Sinnen unvermittelt zugänglich sind, kann die Kunst sie, mittels der zuständigen Sinne [...], in vollem Reichtum *zeigen*. Das aber kann die Wortsprache nicht, sie kann von ihnen nur etwas *sagen*, d. h. sie nur in einer logisch abstrakten Weise und Reduktion vermitteln. So wird zum Grundtyp des künstlerischen Zeichens der *Gestus*, in der Musik als Hörkunst die *klangliche Geste*" (ebd., S. 51).
[32] Ursula Brandstätter, *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*, Stuttgart 1990 (fortan Brandstätter, *Musik im Spiegel der Sprache*), S. 33–40.
[33] Ebd., S. 39.
[34] Ebd., S. 34.
[35] Christoph Richter, *Das Prinzip von Vers und Prosa in der Musik. Eine Anleitung zum Hören, Analysieren, Deuten und Verstehen von Musikwerken*, Frankfurt/Main 1984 (fortan Richter, *Vers und Prosa*), S. 19.
[36] Ebd., S. 26.

Copyrighted material

Strukturen, die sich an eventuellen symmetrischen Verhältnissen des einbezogenen Textes nur wenig bis gar nicht orientieren.[37] Nach Richter könne „der Terminus ‚gebundene Sprache' [...] in vollem Sinn auf Musik angewendet werden".[38] Er begründet dies mit einem der Musik inneliegenden „größeren Beziehungsreichtum"[39] u. a. aufgrund des Vorhandenseins von Harmonik sowie Tonhöhenstrukturen.[40] Sowohl sprachliche als auch „musikalische Poesie" seien gerade durch ihre Gebundenheit offen für inhaltliche Interpretationen. Wenngleich Formen „musikalischer Prosa" durch ihre weitgehende Unabhängigkeit gekennzeichnet seien, so wären doch oftmals „Spuren der Gebundenheit" in ihr zu finden.[41]
In jüngster Zeit sorgte u. a. Albrecht Wellmer mit seinem philosophischen Ansatz für eine Fortsetzung der Diskussion. Angeregt vom Diskurs zwischen Theodor W. Adorno und Diether Schnebel stellt Wellmer drei umfassende Felder der Beziehung von Musik und Sprache auf: Er spricht von „Musik als Sprache der Empfindungen"[42], versucht weiterhin, das „Darstellungs- oder ‚Präsentations'-Moment der Musik"[43], somit deren „Weltbezug und Weltverhältnis"[44] näher zu beleuchten. Während diese beiden Aspekte auch gleichzeitig den Verweis „der Musik auf das, was sie nicht selbst ist"[45] integrieren, erörtert Wellmer in einem dritten Ansatzpunkt die Frage der „Analogie zur Wortsprache".[46]
Der erste Themenkomplex behandelt „die Musik als eine Kunst, deren Wurzeln in den lautlich-expressiven, dynamischen und gestischen Momenten der sprachlichen Kommunikation gegeben sind".[47] Dieser quasi evolutionstheoretische Ansatz geht insbesondere von der „begriffslosen Dimension der sprachlichen Kommunikation"[48] aus, der „‚musikalischen' Dimension des Sprechens"[49], in der Emotionen begriffslos vermittelt werden, was durch die Musik in besonderem Maße ausgebaut würde:

> „Musik als Sprache der Empfindungen ist *Sprache* deshalb, weil sie als eine schon in den lautlichen, rhythmischen und gestischen Charakteren des gewöhnlichen Sprechens enthaltene Möglichkeit einer begriffslosen Äußerung und Kommunikation von Gefühlen und Affekten anknüpft und als Kunstform zugleich die ‚natürliche' Sprache der Empfindungen in ihren Möglichkeiten unendlich erweitert.

---

[37] Vgl. ebd., S. 16.
[38] Ebd., S. 18.
[39] Ebd.
[40] Vgl. ebd.
[41] Vgl. ebd., S. 19.
[42] Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009 (fortan Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*), S. 15.
[43] Ebd., S. 23.
[44] Ebd., S. 23 f.
[45] Ebd., S. 28.
[46] Ebd., S. 29.
[47] Ebd., S. 15.
[48] Ebd.
[49] Ebd.

Copyrighted material

Entscheidend ist dabei, daß die Musik als *begriffslose* Sprache der Empfindungen etwas leistet, was die Wortsprache nicht leisten kann."[50]

Bereits an dieser Stelle sei auf die bekannte Äußerung Mahlers verwiesen, er würde erst ab dem Punkt zur Musik greifen, der sich einer Beschreibung durch Worte entzöge.[51]

Zum Zweiten sei die Sprache ein bedeutendes Bindeglied zwischen verschiedenen Ausdrucksmedien. Wellmer ist der Ansicht, „daß jedes Verständnis von Sprache unzureichend wäre, das neben der Wortsprache nicht auch die Wurzeln der musikalischen, bildnerischen oder tänzerischen Ausdrucks- und Darstellungsformen in sich beschlösse. Die verschiedenen Medien hängen *in* der Sprache miteinander zusammen".[52] Hieraus ergäbe sich auch eine Wechselwirkung von Musik und Umwelt:

„Außermusikalische Impulse mögen zu musiksprachlichen Innovationen nötigen, und musikalische Innovationen mögen neue ‚Semantisierungsfelder' – etwa im Musikdrama oder im Lied – allererst erschließen. Anders gesagt: Die Musik kann am vorgegebenen, außermusikalischen Sinn eine Dimension erschließen, durch welche dieser selbst in ganz neuer Beleuchtung und mit neuer Komplexität aufgeladen erscheint; umgekehrt können außermusikalische Sinn- und Erfahrungsgehalte eine innermusikalische Entwicklung des musikalischen Materials anstoßen. [...] Außermusikalischer Sinn und musikalisches Material sind gleichermaßen Determinanten wie Resultate eines komplexen Prozesses, in dem sich die Medien der verschiedenen Künste teils nach ihrer eigenen Logik und teils nach einer Logik wechselseitiger Inspiration, wechselseitiger Korrespondenzen und auch wechselseitiger Subversion entwickeln."[53]

Wellmers drittes Themenfeld befasst sich mit rein musikimmanenten Elementen und deren möglichen Ähnlichkeiten mit der Wortsprache, also der Frage, ob auch in der Musik von formalen Strukturen analog zu Syntax und Grammatik gesprochen werden kann. Hierbei verweist er auf eine seiner Ansicht nach existierende musikalische Logik, weniger in Anlehnung an die Wortsprache, als vielmehr „in einem ‚energetischen' und formbildenden Sinn"[54] und führt als Beispiel die Kadenzharmonik an. Gleichzeitig warnt Wellmer vor dem „Augenblick, wo man die zusammenhangbildenden Potenzen der tonalen Sprache mit denen der Wortsprache analogisiert".[55] Die „Metapher von einer tonalen *Sprache* der Musik" sei deshalb gefährlich, da „sie suggeriert, man könne musikalischen Zusammenhang *zureichend* von Begriffen wie ‚Sagen', ‚Darstellung' oder ‚Kommunikation' her verstehen".[56] Letztendlich sei es die grundsätzliche Verschiedenheit der Prinzipien von musikalischer und wortsprachlicher Zusammenhangbildung, die eine direkte Analogführung nicht zuließen.[57] In diesem Sinne führt der Autor weiter aus:

---

[50] Ebd., S. 16.
[51] Vgl. S. 64.
[52] Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 24.
[53] Ebd., S. 27 f.
[54] Ebd., S. 30.
[55] Ebd., S. 36.
[56] Ebd., S. 37.
[57] Vgl. ebd., S. 51.

Copyrighted material

„Schief ist der Vergleich mit der gewöhnlichen, kommunikativen Wortsprache, weil es im Fall der Musik eine gewöhnliche Sprache jenseits der Musik als Kunstform gar nicht gibt [...]. Daher müßte die Sprache der *Literatur* der Bezugspunkt des Vergleichs sein; aber auch hier wird der Vergleich schief, weil ja die Sprache der Literatur keine andere als eben die Wortsprache ist."[58]

In der Bilanz spricht sich Wellmer ablehnend gegenüber dem Gedanken aus, Musik als eine bestimmte Form von Sprache anzusehen. Auf ein Gleichnis von Brian Ferneyhough verweisend, notiert er, es zeige sich, dass das „Bild von der Musik als einem ‚Satelliten' der (Wort-) Sprache mit einer extrem exzentrischen Umlaufbahn das Verhältnis von Musik und Sprache letzten Endes besser trifft als alle Versuche, Musik *als* (besondere) Sprache zu verstehen".[59]

Auch hier ist immanent die Vorsicht enthalten, musikalische Strukturen voreilig mit semiotischen Systemen gleichzusetzen. In diesem Sinne sei noch einmal Karbusicky mit einer Bemerkung zum feinen Wechselspiel zwischen musikalischer Zeichenhaftigkeit und ihrer gleichzeitigen Überhöhung – dies vor allem auch in der Musik Mahlers – angeführt:

„Moderne Musikstrukturen ähneln oft einem Urchaos, aus dem einzelne Zeichenelemente und ihre Reihen nur zaghaft, mehr schimärisch als in kommunikativer Materialität erscheinen. Sie sind noch ‚unbestimmt', ständig im Wandel begriffen und ihren Verweisungscharakter verlierend; ein figurales Spiel mit ihnen macht sie als Zeichen sogleich zunichte. Im spätromantischen Stil war es Gustav Mahler, der solche generativen und ‚Zeichen auflösenden' Situationen wunderbar modellierte."[60]

Letztendlich beschreibt Karbusicky das immer wieder diskutierte Phänomen der besonderen Eigenschaft von Mahlers Musik, den Hörer quasi direkt anreden zu können – unabhängig von der Frage, ob Musik ein der Sprache verwandtes System sein bzw. nicht sein kann –, worauf bereits Adorno verwiesen hat: „Zuweilen [...] hat Mahlers Musik dem sprechenden Gestus so durchaus sich angeähnelt, daß sie klingt, als redete sie buchstäblich".[61]

---

[58] Ebd., S. 48.
[59] Ebd., S. 51.
[60] Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik*, S. 4.
[61] Theodor W. Adorno, „Mahler. Eine musikalische Physiognomik", in: Rolf Tiedemann u. a. (Hrsg.), *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften* Band 13, *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt/Main 2003 (fortan Adorno, *Gesammelte Schriften* Band 13), S. 170.

Copyrighted material

4. Zur Vokalsinfonik im 19. Jahrhundert

4.1 Vorbemerkungen

Die Feststellung, dass Gustav Mahlers vokalsinfonische Werke sich in eine entsprechende Traditionsentwicklung des 19. Jahrhunderts einreihen lassen, zu der letztendlich Ludwig van Beethovens Neunte Sinfonie den Anstoß gegeben hatte, trägt (zumindest heutzutage) Evidenzcharakter. Jeder Sinfoniker nach Beethoven hatte sich zwangsläufig mit der Eigenprägung dieser Sinfonie und, vielleicht sogar in noch stärkerem Maße, mit ihrem ästhetischen Stellenwert innerhalb des bekannten sinfonischen Werkkanons der damaligen Zeit auseinanderzusetzen.[1] Mahlers überlieferte Äußerungen hinsichtlich dieser für einen schaffenden und zudem sinfonisch ambitionierten Künstler durchaus problembehafteten Situation sind hinlänglich bekannt. Die rein formalen Parallelen von Beethovens Neunter und Mahlers Zweiter Sinfonie sind denn auch unübersehbar, wozu allein schon die Platzierung des Vokalteils, zudem in Form eines teilweise mächtig hervortretenden Chores, im Finalsatz beitragen muss.[2] Im Folgenden sollen zwei vokalsinfonische Werke der Zeit vor Mahler einer näheren Betrachtung unterzogen werden: Felix Mendelssohns Zweite Sinfonie *Lobgesang* und Franz Liszts *Eine Faust-Sinfonie*. Sie repräsentieren zugleich zwei Varietäten der Integration des gesungenen Wortes in sinfonische Musik um die Mitte des 19. Jahrhunderts.

---

[1] Christian Martin Schmidt betont folgerichtig, „daß für jeden Komponisten, der nach der dritten Dekade des 19. Jahrhunderts ein symphonisches Werk mit Stimmen zu schreiben unternahm, Beethovens *Neunte* einen unumgänglichen Hintergrund bildete, auf den es zu reagieren galt" (Christian Martin Schmidt, „Mendelssohns Lobgesang und Mahlers Zweite Symphonie", in: Bernd Sponheuer/Wolfram Steinbeck [Hrsg.], *Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts. Referate des Bonner Symposions 2000*. Frankfurt/Main u. a. 2001 [fortan Sponheuer/Steinbeck (Hrsg.), *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts*], S. 114).

[2] Mathias Hansen geht sogar von einer gezielt intendierten Anlehnung an das Beethoven'sche Opus aus: „Mit der Entfaltung chorischer Massen im Finale orientierte sich Mahler bewußt [...] an der 9. Sinfonie Beethovens. Mehr noch: Beethovens Vorbild wirkte so stark, daß Mahler über dies Finale hinaus die dramaturgische Grundidee des klassischen Werkes aufnahm und die Darstellung eines Werdens beabsichtigte, das Leben, Tod und Auferstehung eines ‚Helden' umfaßt" (Mathias Hansen, *Reclams Musikführer Gustav Mahler*, Stuttgart 1996 [fortan Hansen, *Musikführer Mahler*], S. 67 f.). Ob sich Mahler tatsächlich „bewußt" an die Form der Neunten Beethovens anlehnte, kann im Nachhinein weder verifiziert noch falsifiziert werden. Des einschlägigen Effektes war er sich wohl im Klaren, wie seine Bedenken ob der Aufnahme des Werkes eindeutig belegen. Wenngleich der Einsatz des Chores während des Finalsatzes eine Sachlage darstellt, über deren Parallelwirkung zu Beethovens Opus 125 nicht zu diskutieren ist, so muss doch betont werden, dass sich darin Mahlers Intentionen bei weitem nicht erschöpft haben dürften.

Copyrighted material

4.2 Zum Phänomen der Vokalsinfonik

Mit Ludwig van Beethovens Neunter Sinfonie wurde bekanntermaßen mit dem weit in das 19. Jahrhundert hineinreichende Ideal der in der Gattung Sinfonie zur Blüte gekommenen reinen Instrumentalmusik gebrochen. Dieser Schritt wurde von Beethoven bewusst und mit klarem Bezug auf sein anvisiertes Ideenprogramm unternommen:

> „Die *Neunte* überschreitet die Grenzen der reinen Symphonie [...]. Schillers Ode lieferte den Text, die sprachliche Konkretion einer Idee, die dem spezifisch Menschlichen durch dessen spezifisches Organ in der Musik Ausdruck verleiht: durch das gesungene Wort. Damit aber wurde der Bruch mit dem Grundprinzip aus Gründen vollzogen, die im Grundprinzip selbst beschlossen liegen."[3]

Beethovens einschneidende Maßnahme wurde – auch das ist ein hinlänglich bekanntes Faktum – durchaus kontrovers diskutiert, namentlich im musikästhetischen Kontext. Wenngleich das Beethoven'sche Opus einer Initialzündung für nachfolgende Komponistengenerationen gleichkam[4], so blieben die im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts komponierten Vokalsinfonien im Vergleich mit den rein instrumentalen Ausführungen gleicher Gattung deutlich in der Minderzahl, obschon innerhalb dieser Sonderform epochemachende Werke hervortraten. Zu Recht hebt Wolfram Steinbeck die besondere Individualisierung der Vokalsinfonien unterschiedlicher Provenienz hervor, die die Abgrenzung als eigene Gattung erschwert, wenn nicht sogar verunmöglicht, gleichwohl sie einer verbindenden Basis nicht entbehren:

> „Das Gemeinsame der Vokalsymphonien des 19. Jahrhunderts ist ihr symphonischer Anspruch, ihre Anlage, die die Bezeichnung Symphonie grundsätzlich rechtfertigt und zum Beispiel vom Oratorium und der Kantate abgrenzt."[5]

Constantin Floros verweist auf die Intention einiger Komponisten, „die Verkündigung großer philosophischer und literarischer Ideen durch das Medium der Musik"[6] anzustreben, wozu die Verbindung der traditionell hoch angesehenen sinfonischen Gattung mit dem gesungenen Wort ein geeignetes Mittel dargestellt habe.

---

[3] Wolfram Steinbeck, „Vokalsymphonien – Widerspruch im System?", in: ders./Christoph von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert Teil 1: Romantische und nationale Symphonik* (= Siegfried Mauser [Hrsg.], *Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 3,1), Laaber 2002 (fortan *Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 3,1), S. 120.

[4] „Es wäre nicht einmal mehr pointiert ausgedrückt zu sagen, daß sowohl die Fortentwicklung der klassisch-romantischen symphonischen Tradition als auch die Ausbildung der neuen Gattungen [Floros nennt hierzu an anderer Stelle Programmsinfonie, sinfonische Dichtung und Sinfoniekantate, S. H.] sich als Resultat der schöpferischen Auseinandersetzung mit Beethovens Symphonik begreifen ließen" (Constantin Floros, *Gustav Mahler II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, Wiesbaden [2]1987 [fortan Floros, *Mahler II*], S. 23).

[5] Wolfram Steinbeck, „Vokalsymphonien – Widerspruch im System?", in: *Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 3,1, S. 123.

[6] Floros, *Mahler II*, S. 26.

Copyrighted material

4.3 Felix Mendelssohn Bartholdy: Sinfonie Nr. 2 op. 52 *Lobgesang* (1840)

Bei der Betrachtung von Mendelssohns Sinfonie *Lobgesang* fallen sogleich mehrere äußere Parallelen, insbesondere mit Mahlers Zweiter Sinfonie, ins Auge. Dazu zählen vor allem das auf mehrere rein instrumentale Sätze folgende Finale mit Chor und Solisten sowie der Umstand, dass der Gesang den jeweiligen Sätzen einen hymnisch-erhabenen Gestus verleiht, bei Mendelssohn im Zusammenhang mit dem Gotteslob, bei Mahler durch die Beschwörung des Auferstehungsgedankens bedingt. Die Erweiterung der Besetzung um die Vokalstimmen geht einher mit der allgemeinen Tendenz zur Erweiterung und Ausdehnung der sinfonischen Form im 19. Jahrhundert.[7] Ein Detailvergleich der Musik ist nur bedingt sinnvoll, da Mendelssohn sich notwendigerweise aufgrund seines gänzlich andersartigen musikhistorischen Standortes einer anderen Tonsprache bedienen musste als späterhin Mahler (man bedenke allein den beide Werke trennenden zeitlichen Zwischenraum von ca. 50 Jahren). Doch scheint ein Vergleich der Kategorien Textbehandlung und Verschmelzungsgrad von Textaussage und Musik in beiden Werken als durchaus lohnenswert, da anhand dieser Aspekte Mahlers musikhistorische Verortung bezüglich der Wort-Ton-Behandlung deutlich zutage tritt.
Eine weitere Parallele von *Lobgesang* und Mahlers Zweiter besteht im Verfolgen und Gestalten einer bestimmten Idee, wobei Instrumental- sowie Vokalpart bewusst eingesetzte Mittel darstellen.[8] Dies trifft ganz dezidiert auf Mendelssohn zu, da es sich bei dieser Sinfonie um ein Auftragswerk zu einem vorgegebenen Anlass handelt.[9] Wie nachher Mahler,

---

[7] Schmidt verweist auf die viele sinfonische Parameter umfassende Erweiterung sowohl bei Mendelssohn als auch bei Mahler. Die Expansion beträfe „nahezu alle Merkmale der Gattung, quantitative wie qualitative. [...] Da ist zunächst die Vergrößerung der Besetzung, die bei Mendelssohn – sieht man von der Orgel ab – lediglich durch die Vokalstimmen gegeben ist, bei Mahler hingegen in Übereinstimmung mit der Entwicklung des Jahrhunderts auch die Instrumente betrifft [...]. Da ist des weiteren die Ausdehnung der zeitlichen Dimension, die sich auf das Ganze ebenso auswirkt wie auf die Einzelsätze. Und da ist endlich die [...] Vermehrung der Satzzahl: sie steht mit der größeren Dauer in unmittelbarer Relation, läßt aber gleichzeitig die qualitative Intention zur Binnendifferenzierung erkennen" (Schmidt, „Mendelssohns Lobgesang und Mahlers Zweite Symphonie", in: Sponheuer/Steinbeck [Hrsg.], *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts*, S. 116 f.). Weiter führt Schmidt aus, der „Zug zur Expansion" sei bei Mendelssohn wie auch Mahler „gleichsam inhaltliches Programm" (ebd., S. 117). Im einen wie im anderen Fall steht die Erweiterung zwar in unmittelbarem Zusammenhang mit der zugrunde liegenden Idee, jedoch stellt die „Expansion" lediglich ein Mittel zum Zweck der Gestaltung des „inhaltlichen Programmes" dar und ist somit nicht mit diesem identisch.

[8] „Mendelssohn sucht also nach dem Ausgleich der Mittel, nach ihrer gegenseitigen Ergänzung und vor allem nach umfassendem Ausdruck. Das Lob Gottes soll mit ‚allen' Mitteln verkündet werden [...]. Die Kantate wiederum sucht auf ihre Weise ‚alle' Mittel aufzubieten: durch größtmögliche Vielfalt der Formen des Gesangs: Rezitative, Arien, Duette, Chöre, durch einen reinen und einen figurierten Choral, durch Kontrapunktik, liedhaften Satz etc." (*Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 3.1, S. 129).

[9] Einschränkend muss Erwähnung finden, dass Mendelssohn das neue Werk ganz offensichtlich nicht ausschließlich unter dem Aspekt des Auftrages bzw. äußeren Anlasses betrachtet hatte. Er schrieb an

Copyrighted material

so wählte Mendelssohn die Sinfonie als seiner Ansicht nach dem hohen künstlerischen wie ideellen Anspruch am meisten angemessene musikalische Gattung. Bei genauer Reflexion scheint allerdings ein deutlicher Unterschied zwischen der Qualität beider Ideen auf: Während der *Lobgesang* gewissermaßen von außen intendiert wurde, entsprang Mahlers Zweite in Gänze seinem inneren künstlerischen Bedürfnis. Ähnlich wie im Falle der Zweiten Mahlers hatte Mendelssohn möglicherweise die vorausgehenden Sätze bereits komponiert, bevor er den Entschluss zu einem vokal-instrumentalen Finale fasste.[10] Der bis auf zwei Strophen selbst erstellten Dichtung des Textes zu Mahlers Zweiter entspricht, zumindest in der Tendenz, die eigenständige Zusammenstellung der Psalmen durch Mendelssohn. In Mahlers Zweiter Sinfonie führt bekanntermaßen der Vokalteil zur Präzisierung und semantischen Auflösung vieler schon im ersten Satz gegebenen Themen und Motive. Dieses Verfahren kann bereits im *Lobgesang* beobachtet werden: Dessen erster Satz hebt mit demjenigen Thema an, zu welchem im Finale das allumspannende Motto „Alles was Odem hat, lobe den Herrn" gesungen wird. Somit arbeiten in beiden Fällen die voranstehenden Sätze auf das Finalereignis hin, das schlussendlich im Vokalteil kulminiert.

4.3.1 Textbehandlung

Mendelssohn stellte, wie erwähnt, die Texte zum Finalsatz selbst zusammen, wobei er augenscheinlich klaren inhaltlichen Intentionen folgte. Im Zentrum steht das Gotteslob. Darüber hinaus findet der Aspekt des „Lichtes" verstärkte Betonung. Mitunter änderte der Komponist den Wortlaut der Lutherbibel (offenbar diente diese ihm als Vorlage, nicht – wie ebenfalls denkbar – die Psalmenübersetzungen seines Großvaters Moses Mendelssohn) und pflegte somit einen partiell freien Umgang mit seinen Textvorlagen, wobei die Kernaussage sowie Schlüsselbegriffe der jeweiligen Textpassage erhalten geblieben sind. Beispielsweise wird in Nr. 2 der Luther-Text „Mein Mund soll des Herrn Lob sagen, und alles Fleisch lobe seinen heiligen Namen immer und ewiglich" zu „Und alles Fleisch lobe seinen heiligen Namen" (T. 801 f.) komprimiert. Eine Parallele, beispielsweise zur Zweiten Mahlers, ist das Suggerieren einer Art imaginärer Szene, eines dramaturgischen Ablaufes im Finalsatz des *Lobgesanges*,

---

den Dresdner Prediger Julius Schubring: „Auf die Leipziger Festmacher darf, das bitte ich Dich, nicht die geringste Rücksicht genommen werden, denen gegenüber habe ich versprochen, irgend ein neues Stück aufzuführen, und werde es halten, denn ich habe genug andre dazu da; es mag sich nun dies Stück eignen oder nicht. Ich ergreife die Gelegenheit etwas neues zu componiren, aber nicht es zu der Gelegenheit zu componiren; das wissen sie auch und sind damit einverstanden" (*Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 3,1, S. 170).

[10] Vgl. Sponheuer/Steinbeck (Hrsg.), *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts*, S. 116.

Copyrighted material

zu dessen Gestaltung auch die Zusammenstellung entsprechender Texte dient.[11]

Das auffälligste Merkmal von Mendelssohns Umgang mit seiner Textvorlage besteht in den umfangreichen Wiederholungen einzelner Wörter, Satzabschnitte oder auch ganzer Sätze. Bereits der Einsatz des Chores ist von dieser Verfahrensweise geprägt (es erscheint dreimal das Wort „Alles", dreimal die Wortgruppe „was Odem hat" sowie zweimal die erweiterte Wortgruppe „was Odem hat lobe den Herrn"). Dieses Verfahren zieht sich durch den gesamten Satz hindurch und stellt somit ein konstitutives Prinzip der Satzgestaltung dar, wobei Mendelssohn überdies an die Tradition des barocken Oratoriums anknüpfte. Wenn auch das Prinzip der Wort- bzw. Satzwiederholung sehr ausgeprägt in Erscheinung tritt, so stellt dies doch nahezu die einzige Freiheit dar, die sich Mendelssohn im Umgang mit seinen Textvorlagen nimmt, welche zudem einen deutlichen Traditionsbezug aufweist, somit also per sé noch keinen wirklichen Neuerungswert darstellt. Neben der erwähnten Traditionsbindung könnte wahrscheinlich der von Mendelssohn erwünschte Ausdruck der quasi nicht enden wollenden Lobpreisung Gottes das Wiederholungsprinzip mit intendiert haben.[12] Die zugrunde liegende Idee des Gotteslobes kommt auch in der zyklischen Anlage des Werkes zum Ausdruck: Mendelssohn platziert an den Schluss des Finales noch einmal den einleitenden Chor „Alles was Odem hat...". Dies stellt eine Abrundung in mehrfacher Hinsicht dar, sowohl musikalisch (da der den ersten Satz einleitende Posaunenchoral nahezu dem erwähnten Chorabschnitt entspricht) als auch textlich-inhaltlich, indem das zugleich musikalische wie literarische Motto als beschließende Reminiszenz dient.

4.3.2 Wort-Ton-Verhältnis

Die Musik erfüllt deutlich textinterpretatorische Funktionen: Schlüsselbegriffe werden betont und somit hervorgehoben, z. B. „Odem", „Herrn", „Liede", „Namen", „Lichts", „Herrlichkeits", „preiset". Dies geschieht mittels einer entsprechenden Rhythmisierung (größere Notenwerte, anschließende Pause) bzw. melodischen Gestaltung (melismatische Dehnung, Erreichen von Spitzentönen). Mitunter erscheinen figurhafte Ges-

[11] Auch Schmidt spricht von einem „theatralischen oder dramaturgischen Zug" des *Lobgesanges*: „Folgen die vier Sätze bei Beethoven als unverbunden nebeneinandergestellte Symphonieteile aufeinander, so haben Mendelssohn und Mahler die Reihung der größeren Formteile genau bedacht" (Sponheuer/Steinbeck [Hrsg.], *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts*, S. 118).

[12] „[...] die Worte aus den Psalmen, und eigentlich alle Stücke, Vokal- und Instrumental-, auf die Worte ‚Alles was Odem hat, lobe den Herrn' komponiert; Du verstehst schon, dass erst die Instrumente in ihrer Art loben, und dann der Chor und die einzelnen Stimmen" (Brief vom 21.7.1840, in: Karl Klingemann [Hrsg.], *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann*, Essen 1909, zit. nach *Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 3.1, S. 129).

Copyrighted material

ten in textausdeuterischer Funktion, z. B. Seufzermotive nach „Zeit der Not" (T. 53 f., der dritte Seufzer ist zudem stark augmentiert) bzw. eine abwärtsgerichtete Tonleiter (*Katabasis*) zu den Worten „neigte sich zu mir" (Nr. 5, T. 17 ff.). Bei „harrete" bestehen die Streicherstimmen aus fortlaufenden Tonrepetitionen. Tonarten werden offenbar gezielt textinterpretierend eingesetzt, beispielsweise hebt „Die Nacht ist vergangen" in D-Dur an.[13] Weiterhin trägt die eben genannte Stelle einen deutlich affirmativen Charakter durch den Einsatz der Orgel, die aufstrebenden Sechzehntelfiguren der Streicher (*Anabasis*) sowie den choralartigen Satz des Chores. Die Worte „und ergreifen die Waffen des Lichts" werden in Form einer majestätisch anmutenden Doppelfuge ausgebaut. Zum Schluss zeigt sich die menschliche Stimme betont präsent im unisono gesetzten a-cappella-Chor.

Gustav Mahler bewegte sich im Bereich des Wort-Ton-Verhältnisses notwendigerweise auf einer in vieler Hinsicht anderen Stufe. Betrachtet man alleine die zeitliche Differenz zwischen beiden Werken, so erklärt dies die gänzlich andersartigen Tonsprachen, derer sich die beiden Komponisten bedient hatten. Nichtsdestoweniger scheinen, zumindest in der Tendenz, einige Parallelen in der Wort-Ton-Behandlung auf:

- Eine dem Stück zugrunde liegende Idee wird mit Hilfe verschiedener künstlerischer Elemente gestaltet.
- Beide Komponisten streben in der Verwendung des gesungenen Wortes eine Verdeutlichung ihrer jeweiligen Intention an.
- Die Musik wird gezielt zu textinterpretatorischen Zwecken eingesetzt (inklusive tradierter Stilmittel in den Bereichen Diastematik und Harmonik).

Neben den erwähnten Verwandtschaften treten die Unterschiede im Wort-Ton-Verhältnis deutlich hervor. Insbesondere handelt es sich um den Grad der Anverwandlung von Textaussage und Musik, welche in Mahlers Vokalsinfonik von deutlich stärkerer Intensität ist. Dies gilt insbesondere für den Vergleich mit dessen vokalsinfonischem Spätwerk, dem *Lied von der Erde*, welches selbst innerhalb seines eigenen Werkkreises im Hinblick auf die Wort-Ton-Behandlung eine besondere, neu erreichte Stufe darstellt.

---

[13] Hierzu Christian Friedrich Daniel Schubart: „Der Ton des *Triumphes*, des *Hallelujas*, des *Kriegsgeschrey's*, des *Siegsjubels*. Daher setzt man die einladenden Symphonien, die Märsche, Festtagsgesänge, und himmelaufjauchzenden Chöre in diesen Ton" (Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Mit Vorbemerkungen und Register zum Neudruck von Fritz und Margrit Kaiser, Hildesheim 1969 [fortan Schubart, *Ästhetik der Tonkunst*], S. 379).

Copyrighted material

4.4 Franz Liszt: *Eine Faust-Sinfonie (nach Goethe) in drei Charakterbildern* (1854/57)

Die *Faust-Sinfonie* von Franz Liszt weist gleich mehrere Parallelen zur Mahler'schen Vokalsinfonik auf. Selbstredend ist es zuvorderst die personalstilistisch individuelle Verbindung von gattungsrelevantem sinfonischem Anspruch (der sich u. a. in der Orientierung an der Sonatenhauptsatzform zeigt) mit einem durch das gesungene Wort verdeutlichten Ideenprogramm, das offensichtlich – in Form dreier „Charakterbilder" – auch die dreisätzige Gliederung (und, je nach Fassung, die Schlussgestaltung) des Werkes determiniert.[14] Die Verbindung unterschiedlicher Elemente zu einem in summa sinfonischen Gebilde, welches zudem in hohem Maße der Verdeutlichung der individuellen Anschauung des Komponisten dient, stellt sich als durchaus zukunftsweisend dar, von der aus eine direkte Linie zu den vokal-instrumentalen Sinfonien Mahlers führt. Vergleichbares gilt für die formale Disposition des Werkes, welches bereits durch seine Dreisätzigkeit einen innovativen Charakter trägt.[15]
Die Funktion des gesungenen Wortes in der *Faust-Sinfonie* lässt folgende Deutung zu: Liszt widerstrebte es wohl, mit der Figur des Mephistopheles zu schließen (was selbstredend keine hinreichende Begründung für die Einbeziehung von Gesang per sé darstellt). Er favorisierte dementsprechend einen positiven Schluss des Werkes, wofür sich der Chorus mysticus in der Tat besonders eignet, da er die Konklusion der gesamten Tragödie in sich trägt. Offensichtlich ging es Liszt besonders um den Inhalt der Schlussverse, was den Vortrag der entsprechenden Worte unabdingbar machte.[16] Diese Kombination eines zunächst mit rein instrumentalen Mitteln gestalteten Ideenprogrammes mit dem direkt gebrachten Wort verweist wiederum deutlich auf die Vokalsinfonien Mahlers. Eine weitere Beziehung zu dessen sinfonischem Schaffen liegt in Liszts Intention, „Charakterbilder" der drei Hauptgestalten der Tragödie in Musik zu

---

[14] Floros betont den maßgeblichen Einfluss des Ideenprogrammes auf die Form: „Ein weiteres fundamentales Prinzip der symphonischen Programmusik Liszts war die Forderung, daß das Sujet einer Komposition (die ‚poetische Idee') die Form bestimmen müsse. Durch Befolgung dieses Grundsatzes suchte Liszt seine Musik von dem Schematismus der ‚klassischen' Form zu befreien und ihr unbegrenzte Möglichkeiten formaler Gestaltung zu erschließen" (Constantin Floros, „Die Faust-Symphonie von Franz Liszt. Eine semantische Analyse", in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn [Hrsg.], *Franz Liszt* [= *Musik-Konzepte* Band 12], München 1980, S. 5).

[15] Vgl. Wolfram Steinbeck, „Liszt und die Sinfonie", in: *Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 3.1, S. 151.

[16] „Daß Liszt am Schluß nun die menschliche Sprache einsetzt, den tatsächlich zugrunde liegenden Text singen läßt, kann als Pleonasmus erscheinen, als ein Stück Überdeutlichkeit. Die instrumentale Version läßt offen und ist doch – im Sinne des Unsagbarkeitstopos – von höchster Bestimmtheit – aber eben von musikalischer, nicht verbaler Bestimmtheit. Die vokale Fassung dagegen ergänzt, fügt hinzu, was so den drei ‚Charakterbildern' (und auch dem instrumentalen Schluß) nicht zu entnehmen ist: den ‚fixierten Sinn gesungener Worte', wie es bei Berlioz hieß, und die Überhöhung ins Transzendente" (ebd.).

Copyrighted material

fassen, d. h., die geistigen Prinzipien dieser literarischen Figuren musikalisch verdeutlichen zu wollen.
Eine detailliertere Betrachtung der Komposition des Chorus mysticus liefert eine weitere inhaltliche Parallele zum Schluss von Mahlers Achter Sinfonie. Diesem durchaus vergleichbar, schafft Liszt der Idee der Entelechie einen breiten Raum, was sich bereits zu Beginn des vokalinstrumentalen Schlussabschnittes zeigt. Die Stimmen der Chorbässe und -tenöre bestehen vorerst ausschließlich aus Tönen des C-Dur-Dreiklanges, wobei jeder Ton der Reihe nach für eine Eintonmelodie verwendet wird. Somit werden nach und nach die Töne des C-Dur-Dreiklanges befestigt in Form eines stufenartigen Ansteigens, womit dem Sinnbild der sich höherentwickelnden Seele ein sehr eindringliches und plastisches musikalisches Bild verliehen wird. Das allmähliche Aufsteigen der melodischen Linie tritt zudem in Kombination mit einer zunehmenden Intensität der Dynamik vom Piano ins Forte (T. 719) auf. Überdies erscheinen die Worte „zieht uns hinan", die zugleich den Schluss der Sinfonie darstellen, in mehrfacher Wiederholung und zum Teil starker Verbreiterung, was ihrer Bedeutsamkeit einen entsprechenden Raum gibt. Überdies bediente sich Liszt in einem Fall des gestalterischen Mittels der Textmodifikation, indem er den finalen Charakter des „hier ist's getan" in das prozessuale „hier wird es getan" umformt, womit eine weitere Parallele zu Mahlers Verfahrensweise der Bearbeitung des sprachlichen Materials aufscheint.

Copyrighted material

5. Mahlers Affinität zur Literatur

Mahlers besondere Beziehung zur Literatur ist ein bekanntes Phänomen, das innerhalb der Mahler-Forschung bereits mehrfach bedacht worden ist, wobei vor allem die Beiträge von Herta Blaukopf Erwähnung finden müssen. Mahlers Affinität zur Kunst des Wortes zieht sich beinahe durch sein ganzes Leben. Schon vom Schulknaben ist die Rede, wie dieser seinem ausgeprägten Hang zum Literaturkonsum nachkommt[1], und noch auf dem Sterbebett ließ es sich der Schwerkranke wohl nicht nehmen, unter Aufbietung letzter Kräfte ein ihm lesenswertes Buch zu rezipieren.[2] Bereits das Interesse des noch jungen Mahler an Sprache und Literatur ist offensichtlich. Als er 1877 an der Wiener Universität inskribierte, belegte er neben „Harmonielehre", „Griechischer Kunstgeschichte", „Übungen im Bestimmen und Erklären von Kunstwerken" auch „Altdeutsche Literaturgeschichte" und sogar „Mittelhochdeutsche Übungen", wie die von ihm ausgefüllte „Nationale" der Philosophischen Fakultät zeigt.[3] Ebenfalls in seiner Studentenzeit gründete er zusammen mit Freunden und Kommilitonen einen „literarischen Klub", in welchem Themen der Literatur diskutiert und wohl auch Produkte aus eigener Feder vorgestellt wurden. Brieflich bezeugt ist zudem die Rolle von Büchern als seelische Zuflucht und Trostspender, gleichsam ein Freundesersatz in Zeiten emotionaler und äußerer Bedrängnis, etwa wenn Mahler an Friedrich Löhr schreibt, Bücher seien seine „einzigen Freunde"[4] und eine „Stimme von unsere Leut'".[5]

In den erhaltenen Briefen Mahlers findet sich eine Reihe von Hinweisen auf Titel der Literatur, die Gegenstand seiner Beschäftigung waren. Bekanntermaßen nahm Goethe innerhalb der von Mahler geschätzten Autoren eine überragende Stellung ein. Glücklicherweise existiert ein an seine Frau gerichteter Brief aus dem Jahr 1909[6], der nicht nur eine mehr oder weniger kurze Erwähnung eines rezipierten Buches, sondern eingehendere Ausführungen enthält, die neben bedeutungsvollen Einblicken in Aspekte der geistigen Haltung Mahlers auch solche auf seine Herange-

---

[1] Vgl. Herta Blaukopf, „Bücher fresse ich immer mehr und mehr". Gustav Mahler als Leser", in: Aspetsberger/Partsch (Hrsg.), *Mahler-Gespräche*, S. 98.

[2] Dieser Umstand ist in Alma Mahlers *Erinnerungen* verzeichnet. Auch wenn man Almas generellem Hang zur zum Teil grotesken Überzeichnung sowie zu vorsätzlichen Entstellungen Rechnung tragen und den Realitätsbezug ihrer Äußerungen prinzipiell in Frage stellen muss, so erscheint doch ihre Schilderung des lesenden Kranken durchaus glaubwürdig, zumal Mahlers starke Willenskräfte auch anderweitig bezeugt sind.

[3] Vgl. Karl-Josef Müller, *Mahler. Leben, Werke, Dokumente*, Mainz ²1989, S. 36. Allerdings hatte Mahler in keinem der genannten Fächer einen Abschluss erworben.

[4] Brief Mahlers an Friedrich Löhr, Hamburg, o. D. (Ende 1894 oder Anfang 1895; *GMB*, S. 141).

[5] Ebd., S. 142.

[6] Brief an Alma Mahler, Toblach, 22.(?)6.1909, in: Henry-Louis de La Grange/Günther Weiß (Hrsg.), *Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma* (Taschenbuchausgabe), Berlin 1995 (fortan *GoR*), S. 388 ff.

Copyrighted material

hens- und Umgangsweise mit Literatur gewähren. Dieser Brief ist umso interessanter, zumal er die finale Szene aus Goethes *Faust* als Objekt des Interesses enthält. Hierin spricht Mahler über ein „geistiges Centrum"[7], das als eine Art höhere Warte fungiere, von der aus man etwas betrachten und beobachten sowie mögliche Evaluationen vornehmen könne. Mahlers Erwähnung der „Ganzheit"[8] könnte auf die von Goethe praktizierte und propagierte ganzheitliche Anschauungsmethode (welche par excellence in dessen naturwissenschaftlichen Überlegungen zutage tritt) hindeuten.[9] Wenngleich Mahlers Herangehensweise an den Text keinesfalls rationaler Aspekte entbehrt, so hebt er doch hervor, dass in jedem wirklichen Kunstwerk etwas dem Verstand nicht Zugängliches enthalten sei.[10] Weiterhin betont Mahler die Notwendigkeit, ein Kunstwerk müsse auf unterschiedliche Art und Weise durch den Rezipienten behandelt werden. Auch darin äußert sich sein Bestreben nach möglichst umfassender Annäherung an ein artifizielles Phänomen, hier das literarische Werk. Von zentraler Bedeutung erscheint seine Äußerung, das verbale Beschreiben und Interpretieren sei prinzipiell unzureichend. Er berücksichtigt sowohl individuelle als auch historische Besonderheiten. Speziell auf den Goethe-Text bezogen ist zu bemerken, dass Mahler den in seinem Brief thematisierten Textausschnitt in den Zusammenhang des gesamten Werkes stellt, ihn als „Spitze der ungeheuren Pyramide"[11] ansieht, was wiederum einen Hinweis auf das Prinzip der ganzheitlichen Betrachtungsweise liefert. Innerhalb seiner Ausführungen orientiert er sich stets an einer Art rotem Faden – dem Aspekt des Unbeschreiblichen – der auch den Ausgangspunkt für weitergehende Interpretationen darstellt. Einen interessanten Ansatz stellt Mahlers Deutung dar, Goethe spräche seinen „Hörer"[12] unvermittelt an. Mahler bindet somit die auditive Ebene in seine Literaturrezeption mit ein, zumindest im übertragenen Sinne.

Mahlers private Bibliothek durfte den Zweiten Weltkrieg nicht überstehen. Doch aus einer Reihe von Briefen an Freunde, anderweitige Bekannte sowie seine Frau sind der Nachwelt wenigstens einige Titel erhalten geblieben. Hierbei handelt es sich um eine Mischung aus belletristischen Werken wie auch Fachliteratur unterschiedlicher Disziplinen, wobei sich Bücher mit im weitesten Sinne weltanschaulichem Inhalt eine zentrale Position erobert haben.[13] Somit finden sich auch in Mahlers Literatur-

---

[7] Ebd., S. 388.

[8] Ebd.

[9] Bereits in Ausführungen bezüglich seiner Dritten Sinfonie lassen sich Ansätze einer ganzheitlichen Betrachtungsweise von Phänomenen durch Mahler feststellen. Ob dies auf direkte Anregungen durch seine Goethe-Rezeption zurückgeht, muss dahingestellt bleiben.

[10] Diese Ausführungen erinnern an einen Brief Mahlers an Max Kalbeck, in welchem er vom „Rest Mysterium" spricht, der selbst dem Kunstschaffenden bleibe (vgl. *GMB*, S. 277).

[11] *GoR*, S. 388.

[12] Ebd.

[13] An dieser Stelle sei auf den ersten Band von Floros' Mahler-Trilogie hingewiesen, der u. a. die Bedeutung der von Mahler rezipierten weltanschaulichen Literatur verhandelt (Constantin Floros,

Copyrighted material

sammlung viele Hinweise auf sein starkes, ja lebensbestimmendes Interesse an Fragen weltanschaulicher, philosophischer, aber auch metaphysischer Art. Neben Schriften der Weltliteratur beschäftigte sich Mahler, auch dies ist ein bekanntes Faktum, intensiv mit Volksdichtung, wie vor allem die *Lieder aus Des Knaben Wunderhorn* veranschaulichen.
Mehrfach sind in der Mahler-Literatur direkte Beziehungen zwischen seiner Sinfonik und literarischen Kategorien, explizit dem Roman, erörtert worden. Theodor W. Adorno beispielsweise sieht eine deutliche Assoziation zwischen beiden Kunstgattungen.[14] Der Frage, inwieweit die immerhin sehr intensive Beschäftigung Mahlers mit Literatur auch sein musikalisches Schaffen beeinflusste, ist wiederum Herta Blaukopf nachgegangen. Im Gegensatz zu Adorno und auch Inna Barssowa, die quasi direkte Beziehungen von Mahlers Sinfonik mit der Literaturgattung Roman konstatieren, vermutet Blaukopf eine eher indirekte Wechselwirkung zwischen Mahlers Sinfonien und seinem literarischen Interesse im Sinne einer allgemeinen Prägung seiner Persönlichkeit.[15] Direkte Korrespondenzen zwischen dem Werk Mahlers und einem Text bestünden hingegen nicht (es sei denn, es handele sich um eine Vertonung).[16] Am Schluss ihrer Ausführungen betont Blaukopf noch einmal die große Bedeutsamkeit

---

Gustav Mahler I. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung, Wiesbaden ²1987 [fortan Floros, *Mahler I*]).

[14] „Aus einer Art von musikalischem bloßen Dasein, jenem Volkstümlichen, sind die Vermittlungen herauszuholen, durch die es als sinnvoll erst sich rechtfertigt. Damit nähert Mahlers Form geschichtsphilosophisch sich der des Romans. Pedester ist der Musikstoff, sublim der Vortrag. [...] Episch ist Mahlers Gestus, das naive Paßt auf, jetzt will ich euch einmal etwas vorspielen, wie ihr es noch nie gehört habt. Gleich Romanen erweckt jede seiner Symphonien die Erwartung des Besonderen als Geschenks" (Adorno, *Gesammelte Schriften* Band 13, S. 209). An anderer Stelle spricht Adorno davon, „daß die Mahlerschen Romane keine Helden haben und verehren, so wie zwei Titel von Strauss und zahllose von Liszt es ausposaunen" (ebd., S. 270). Vgl. hierzu auch die nachfolgende Anmerkung.

[15] „Die Frage liegt darum nahe, ob auch Mahlers zweite Leidenschaft [Blaukopf bezieht sich zuvor auf Mahlers Begeisterung für das Wandern in freier Natur, S. H.], das Lesen, das Bücherfressen, in vergleichbarer Weise auf ihn einwirkte. Theodor W. Adorno hat die Symphonien Mahlers mit der Kunstgattung ‚Roman' in Beziehung gesetzt. [...] Inna Barssowa ging noch einen Schritt weiter, indem sie die Mahlersche Symphonik mit Dostojewskis Romantechnik verglich. Ich glaube, daß die Lage komplizierter ist. Bestimmt hat die Literatur Mahlers Werk beeinflußt. Aber auf verschlungenen Wegen, auf Umwegen, auf denen wir ihm nicht folgen können. Er selbst bekannte, daß es ihm in seinen Symphonien ‚nie um Detaillierung eines Vorganges, sondern höchstens einer Empfindung zu tun' sei. Ich nehme an, daß die Literatur, belletristische wie fachliche, den Komponisten in hohem Maß sensibilisiert hat. Seine Variationstechnik – im Widerspruch zum linearen Ablauf des Romans der Jahrhundertwende – ermöglichte ihm diese Detaillierung einer Empfindung. [...] Lesen wirkte mehr als beim Durchschnittsmenschen auf sein Bewußtsein, auf seine Persönlichkeit" (Aspetsberger/Partsch [Hrsg.], *Mahler-Gespräche*, S. 96 f.).

[16] Blaukopf erläutert, „daß Mahler oft aus literarischen Eindrücken Nutzanwendungen für die eigene Kunst und das eigene Leben zog. Künstlerisch folgen Mahlers Kompositionen ihren immanenten musikalischen Gesetzen. Wir dürfen nicht hoffen, eine direkte Verbindung zwischen einem literarischen Text – sofern es sich nicht um Vertonung eines Gedichtes handelt – und einem Symphoniesatz herstellen zu können" (ebd., S. 99).

Copyrighted material

der Beschäftigung Mahlers mit Literatur für diesen selbst, insbesondere die daraus wohl resultierende Selbstreflexion.[17]

[17] „Wir haben gemerkt, daß er auf Werke der Literatur, die ihn berührten, unmittelbar reagierte. Wir haben aber auch gelernt, daß Lektüre für ihn, der sich vorlesen ließ und selbst vorlas [...], kein einsames Erlebnis war, sondern ein soziales, mitteilbares, dem kollektiven Erlebnis der symphonischen Musik vergleichbar. Und keinesfalls war das ‚Bücherfressen' bloß Zeitvertreib, sondern intellektuelle Arbeit, auch Arbeit an sich selbst" (Aspetsberger/Partsch [Hrsg.], *Mahler-Gespräche*, S. 114).

Copyrighted material

6. Mahlers Äusserungen zur Wort-Ton-Thematik

6.1 Das Einbeziehen des gesungenen Wortes als Verdeutlichung der Idee

Dass Gustav Mahler in seinem sinfonischen Schaffen ideenprogrammatische Intentionen verfolgte, ist heutzutage hinlänglich bekannt. Zu Mahlers überliefertem Bonmot „pereat – jedes Programm!"[1] entsteht an dieser Stelle kein Widerspruch, da er sich diesbezüglich wohl gegen Auslegungen seiner Musik „im Sinn illustrierender Programmusik"[2] gewandt hatte. Anhand verschiedener (z. T. sehr bekannter, oftmals zitierter) Äußerungen des Komponisten kann man auf mitunter konkrete Ideen schließen, die zu seiner kreativen Tätigkeit jeweils den Anstoß gegeben hatten[3], wobei er sich die Ausdrucksmöglichkeiten zu Hilfe nahm, die ihm als Musiker zu Gebote standen. Vor diesem Hintergrund stellen die instrumentale Musik und das gesungene Wort bzw. der gewählte oder auch selbstverfasste Text Mittel zur künstlerischen Ausgestaltung der jeweiligen Idee dar, was auch durch mehrere von ihm überlieferte Aussagen verdeutlicht wird:

> „Wenn ich ein großes musikalisches Gebilde konzipiere, so komme ich immer an den Punkt, wo ich mir das ‚Wort' als Träger meiner musikalischen Idee heranziehen muß. – So ähnlich muß es Beethoven mit seiner IX. gegangen sein; nur daß ihm die Zeit damals noch nicht die geeigneten Materialien dazu liefern konnte. – Denn im Grunde genommen ist das Schillersche Gedicht nicht imstande, das Unerhörte, was ihm im Sinn lag, zu formulieren. [...] Mir ging es im letzten Satz meiner II. einfach so, daß ich wirklich die ganze Weltliteratur bis zur Bibel durchsuchte, um das erlösende Wort zu finden – und schließlich gezwungen war, meinen Empfindungen und Gedanken selbst Worte zu verleihen. Tief bezeichnend für das Wesen des künstlerischen Schaffens ist die Art, wie ich die Eingebung hierzu empfangen. – Ich trug mich damals lange Zeit schon mit dem Gedanken, zum letzten Satz den Chor herbeizuziehen und nur die Sorge, man möchte dies als äußerliche Nachahmung Beethovens empfinden, ließ mich immer und immer wieder zögern! Zu dieser Zeit starb Bülow, und ich wohnte seiner Totenfeier hier bei. [...]

---

[1] Brief an Max Kalbeck. Wien, 20.11.1900 (?; *GMB*, S. 277).

[2] Specht, *Gustav Mahler*, S. 172 f. Überdies erklärte Mahler in oben genanntem Brief, dass es „von Beethoven angefangen keine moderne Musik [gibt], die nicht ihr inneres Programm hat" (ebd.).

[3] Auch Paul Bekker äußert sich diesbezüglich in seiner umfassenden Untersuchung der Sinfonien Mahlers. Bei dem Vergleich von Berlioz' *Symphonie Fantastique* und Mahlers Zweiter Sinfonie schreibt er: „Mahler streift seinem Erlebnis alles Persönliche, Autobiographische ab. Er entliterarisiert es, läßt nichts von ihm bestehen als die beiden Grundworte, zwischen denen die musikalische Idee frei schwebt: Vergehen – Auferstehen. In der Erfassung dieser Idee lag der nächste, für Mahlers Künstlerschaft notwendige Schritt über die erste Sinfonie hinaus" (Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 71). An späterer Stelle konkretisiert Bekker den Inhalt von Mahlers Idee: „Der Mensch als Naturwesen, unterworfen den Gesetzen des Entstehens und Vergehens, und der Mensch als Geistwesen, unvergänglich, unzerstörbar, wiederkehrend durch die Kraft des Glaubens und der Liebe – dies sind die beiden Erscheinungen der Mahlerschen Ideenwelt in dieser Sinfonie" (ebd.).

Copyrighted material

– Da intonierte der Chor von der Orgel den Klopstock-Choral ‚Auferstehn!' – Wie ein Blitz traf mich dies und alles stand ganz klar und deutlich vor meiner Seele! Auf diesen Blitz wartet der Schaffende, dies ist die ‚heilige Empfängnis'! Was ich damals erlebte, hatte ich nun in Tönen zu erschaffen. – Und doch – hätte ich das Werk nicht schon in mir getragen – wie hätte ich das erleben können? [...] – So geht es mir immer: nur, wenn ich erlebe, ‚tondichte' ich – nur, wenn ich tondichte, erlebe ich!"[4]

Mahler offenbart hier ein wesentliches Charakteristikum seines Schaffensprozesses, indem er auf den engen Zusammenhang bzw. die Wechselwirkung von „Erlebnis" und dessen Auskristallisierung in Töne, das „Tondichten", verweist.[5] Zugleich bringt er die musikhistorische Ebene mit ein, indem er indirekt die für den Sinfoniker der Zeit nach Beethoven bestehende Problematik des Vorhandenseins eines übermächtigen vokalsinfonischen Urbildes erwähnt. Interessant erscheint Mahlers Betonung, es handele sich bei dem befürchteten Vorwurf um den einer „äußerlichen Nachahmung": Einerseits kann der Begriff „äußerliche" lediglich auf das bloße Phänomen der Wortintegration überhaupt, speziell die Komposition des Chorfinales schließen lassen. Andererseits vergleicht Mahler die Bedeutung des Einsatzes der menschlichen Stimme in seiner Zweiten Sinfonie doch direkt mit derjenigen in Beethovens Neunter, sodass die Annahme einer Verwandtschaft der diesbezüglichen Motivationen ebenfalls in Betracht gezogen werden könnte. Zumindest aber bringt Mahler seine Freude über die Erweiterung der Palette der kompositorischen Möglichkeiten gleichfalls zum Ausdruck:

„Das war das Ei des Kolumbus, daß ich in meiner Zweiten Symphonie mit dem Wort und der menschlichen Stimme einsetzte, wo ich es, um mich verständlich zu machen, brauchte. Schade, daß mir das in der Ersten noch gefehlt hat! In der Dritten geniere ich mich aber nicht mehr und lege zwei Gedichte aus ‚Des Knaben Wunderhorn' und ein herrliches Gedicht von Nietzsche den Gesängen der kurzen Sätze zugrunde."[6]

Aus diesen Worten spricht Mahlers Erleichterung, zur Gestaltung seiner Idee in der Zweiten Sinfonie eine im Vergleich zur Ersten neue, vor allem Präzisierung versprechende Verfahrensweise aufnehmen zu können. Es bleibt weiterhin seine differenzierte Betrachtungsweise hervorzuheben, indem er die vokale Komponente seines Werkes nicht als solche be-

---

[4] *GMB*, S. 222 f.

[5] Dieses „Erleben" bezieht im Idealfall auch den Zuhörer mit ein, der den Ideengehalt nacherlebt. Dieses findet laut Steinbeck in der Sinfonik Beethovens seinen Beginn: „Die Musik [der Sinfonien Beethovens, S. H.] aber scheint nach der verbalen Bestimmung ihrer Idee zu verlangen, und zwar kraft der Bestimmtheit ihres Charakters und der Wahrnehmbarkeit ihrer Idee. Die Individualität der Werke Beethovens, ihre gleichsam sprechende, im engeren Wortsinn ‚bedeutende' Art, ihre ‚Deutlichkeit' oder ‚Charakteristik' im poetischen Sinne, hat den Rezipienten zu einer neuen Art des Hörens aufgefordert, wenn nicht gezwungen. Er hat nicht nur zuzuhören und der nuancenreichen musikalischen Gestaltung als solcher zu folgen [...] Er wird vielmehr angehalten, Gestalten zu ‚hören', einer scheinbar leibhaftigen Handlung zu folgen, [...] in neuer Weise *mitzudenken*, mitzuvollziehen, als ‚Drama', als musikalisch vollzogene Handlung zu *erleben*, was in Tönen gesagt wird" (Wolfram Steinbeck, „Zur Theorie der Symphonie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Symphonie nach Beethoven", in: *Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 3.1, S. 26).

[6] *NBL*, S. 35.

Copyrighted material

nennt, sondern sie in deren Komponenten „Wort" und „menschliche Stimme" teilt. Man gewinnt den Eindruck, Mahler möchte auf die unterschiedlichen Eigenschaften und Bedeutungen dieser beiden Elemente hinweisen, liefert doch das Wort den erwünschten (‚greifbaren') Inhalt und die Stimme den musikalischen Ausdruck, welcher – eine nicht zu unterschätzende Bereicherung – durch die besondere ‚menschliche Note' ergänzt wird. Weiter erläutert er:

> „Die *gedankliche* Basis des Werkes [der Zweiten Sinfonie, S. H.] ist deutlich in den Worten des Schlußchores ausgesprochen, und auf die ersten Sätze wirft das plötzlich einfallende Altsolo ein erhellendes Licht."[7]

Dieser Hinweis bestärkt insbesondere den Aspekt der Ideenprogrammatik innerhalb der Sinfonik Mahlers. Gleichzeitig verweist der Komponist schon jetzt[8] auf das ledigliche Vorhandensein eines ‚indirekten' Programmes, indem er die „Basis" als „gedankliche" betont und ihr somit keinen offiziellen Charakter verleiht. In diesem Sinne führt er an anderer Stelle aus:

> „Habe ich denselben [den Sinfonien, S. H.] ab und zu Titel vorgesetzt, so wollte ich für die Empfindung[9] einige Wegweiser aufstecken, wo sich dieselbe in Vorstellung umsetzen soll. Ist das Wort hiezu nötig, so ist die menschliche artikulierte Stimme da, welche dann die kühnsten Absichten verwirklichen kann – eben durch die Verbindung mit dem aufhellenden Wort!"[10]

Die eben aufgeführten Erläuterungen Mahlers enthalten einen gemeinsamen Nenner: Wie bereits erwähnt, spielt in Mahlers Schaffensprozess die – gewissermaßen präkreative – Idee eine entscheidende Rolle. Ihr Charakter scheint weniger konkret-anschaulicher Natur zu sein, vielmehr bewegt sie sich laut Aussage des Komponisten auf der Ebene der „Empfindung". Der Musik kommt, bei Bedarf in Verbindung mit dem Wort, die Aufgabe zu, diese „Empfindung" zu koordinieren und sie in Form einer „Vorstellung" zu konkretisieren.[11] Somit liegt die Vermutung nahe,

---

[7] *GMB*, S. 171.

[8] Diese Aussage machte Mahler am Ende des Jahres 1895. Seine deutlichen Stellungnahmen gegen Programm-Musik im äußeren Sinne sowie die Rücknahme der Titel und Überschriften in seinen bis dato entstandenen Sinfonien stammen aus den Jahren 1896 bis 1900 (mit Ausnahme einer Bemerkung zu Bauer-Lechner im Sommer 1893, vgl. *NBL*, S. 26). Vgl. *GMB*, S. 169, 171, 203, 277 sowie Ludwig Schiedermair, *Gustav Mahler. Eine biographisch-kritische Würdigung*, Leipzig o. J. (1900), S. 13 f., in: Floros, *Mahler I*, S. 21.

[9] Hier scheint sich eine Parallele zu Beethovens diesbezüglichen Vorstellungen aufzutun, zumindest ist eine Formulierungsverwandtschaft zu bemerken, da er seiner *Pastorale* den Zusatzvermerk „mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey" gegeben hatte. Auch Amadeus Wendt äußerte sich in diesem Sinne: „In der That aber ist Beethovens Musik so wenig Schilderung des Wirklichen und Gegebenen, dass sie vielmehr jedem Gefühle einen unbeschreiblichen [...] Grad der Innigkeit und Tiefe ertheilt, und der musikkundige Seelenforscher an Beethovens Musik recht wahrnehmen könnte, [...] welcher *Mannigfaltigkeit* von Gefühlen das menschliche Herz fähig ist" (Amadeus Wendt, „Gedanken über die neuere Tonkunst und van Beethoven's Musik, namentlich dessen Fidelio", in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 17/1815, Sp. 350 f., zit. nach Wolfram Steinbeck, „Zur Theorie der Symphonie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das Charakteristische, die poetische Idee und die Bestimmtheit des Ausdrucks", in: *Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 3,1, S. 26).

[10] *GMB*, S. 203.

[11] Bekker verweist mit Recht auf die in Mahlers Sinfonik bestehende Union von gefühls- und rational geprägter Ebene: „aber er [Mahler, S. H.] gelangt [...] über Bruckner hinaus, indem er das, was an

Copyrighted material

die Idee sei der eigentlichen Komposition vorgeschaltet, zumindest deutet Mahlers Wortwahl innerhalb seiner Beschreibungen eine metamusikalische, aber dennoch fundamentgebende Ebene an: Er spricht von „kühnsten Absichten", „Empfindung" und „Vorstellung", einer der Zweiten Sinfonie zugrunde liegenden „gedankliche[n] Basis". Um sich „verständlich" zu machen, verwendet er an exponierten Stellen des Werkes das Wort. Die Vokabeln „erleben" und „Gedanken" fügen sich in diesen Zusammenhang ebenfalls passend ein. Die Idee offenbart sich durch das „erlösende Wort", und nicht zuletzt gewinnt die „musikalische Idee" mit Hilfe des Wortes an Klarheit für den Hörer. Neben verbalen Elementen sind es natürlich auch rein musikalische Mittel, die der Ausgestaltung der Idee dienen. Bezüglich der Vierten Sinfonie musste sich Georg Göhler die Frage Mahlers gefallen lassen, ob er „die thematischen Zusammenhänge, die auch für die Idee des Werkes so überaus wichtig sind, übersehen" habe.[12]

In den angeführten Zitaten verwendet Mahler neben dem Begriff der Idee noch weitere, von ihm offenbar als adäquat angesehene Bezeichnungen für die Intentionen, die im Hintergrund seines sinfonischen Schaffens liegen („Inhalt", „Gedanke", „gedankliche Basis", „Erlebnis"). Mit diesen Worten beschreibt der Komponist letztendlich das Vorhandensein eines semantischen Gehaltes, der in den Werken zu finden sei. Folgerichtig räumt Floros in seinen Untersuchungen zu Mahlers Werk dem Bereich der Semantik einen breiten Raum ein:

> „Die Semantik der Musik Mahlers ist der Punkt, an dem die Forschung heute ansetzen muß. Es fehlt nicht an formalästhetischen und teilweise auch kompositionstechnischen Studien seiner Symphonik. Doch mangelt es an Untersuchungen, die strukturelle Aspekte und semantische Fragestellungen aufeinander beziehen, die sich nicht nur auf die Kompositionstechnik, sondern auch auf den Stil, den Ausdruck und die Idiomatik erstrecken, die jeden hermeneutischen Hinweis Mahlers (auch den geringsten) beachten, die eine Dechiffrierung seiner Symbolsprache anstreben und zugleich das Neue in seiner Musik zu erfassen suchen."[13]

Bei Specht findet sich zudem eine Aussage Mahlers überliefert, mit der er den großen Anteil, den die Singstimme in seiner Achten Sinfonie einnimmt, erläutert:

> „Aber auch in der Form ist es etwas ganz Neues: Können Sie sich eine Sinfonie vorstellen, die von Anfang bis zu Ende durchgesungen wird? Bisher habe ich das Wort und die Menschenstimme immer nur ausdeutend, verkürzend als Stimmungsfaktor verwendet, um etwas, was rein sinfonisch nur in ungeheurer Breite auszudrücken gewesen wäre, mit der knappen Bestimmtheit zu sagen, die eben nur das Wort ermöglicht. Hier aber ist die Singstimme zugleich Instrument; der ganze erste Satz ist streng in der sinfonischen Form gehalten und wird dabei voll-

der poetisierenden Vorstellungsart der mitteldeutschen, der programmatischen Denkart der neudeutschen Sinfoniker entwicklungsfähig und anregungskräftig war, in sein Werk mit übernahm. Er gelangt somit zu einem sinfonischen Typus, der das gefühlsmäßige und das intellektmäßige Element in sich vereinigt und beide einander befruchten und steigern läßt" (Paul Bekker, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin 1918, S. 59).

[12] Brief an Georg Göhler. New York. 8.2.1911 (*GMB*, S. 428).

[13] Floros, *Mahler III*, S. 13.

Copyrighted material

ständig gesungen. Es ist doch eigentlich merkwürdig, daß niemand bisher auf diese Idee verfallen ist – es ist doch das Ei des Kolumbus, die Sinfonie an sich, in der das schönste Instrument, das es gibt, seiner Bestimmung zugeführt wird – und doch nicht nur als Klang, denn die menschliche Stimme ist dabei doch der Träger des dichterischen Gedankens."[14]

Dieser Aussagenkomplex beinhaltet zwei bedeutsame Informationen: Einerseits verwendet Mahler „das Wort und die Menschenstimme" interpretatorisch und erläuternd („ausdeutend"), indem unter Zuhilfenahme dieser Mittel die jeweilige Idee stärker verdeutlicht wird und zur Geltung kommt. Durchaus bemerkenswert erscheint die von Mahler erwähnte Möglichkeit, seine Vorstellungen ebenfalls „rein sinfonisch", worunter er offenbar eine ausschließlich instrumentale Lösung versteht, zu realisieren. Somit komprimiert („verkürzt") das gesungene Wort das sinfonische Geschehen und die Ausgestaltung der Idee. Allerdings drängt sich hier die Frage auf, ob diese ‚Ökonomisierungsfunktion' tatsächlich die alleinige gewesen sein sollte, zumal Mahler vor äußeren Dimensionen bekanntermaßen nie zurückgeschreckt hatte. Eine Antwort liefert er in der darauffolgenden Erläuterung seiner Achten Sinfonie: Er verleiht der Singstimme innerhalb der Gesamtbesetzung eine Favoritenrolle („das schönste Instrument, das es gibt"), durch die eine gesanglich dominierte Sinfonie eben zur „Sinfonie an sich" werde.

Specht überliefert in seiner bekannten Mahler-Biographie weitere Erläuterungen des Komponisten, die in diese Zusammenhänge einzuordnen sind und sie weiter vertiefen.[15] Mahler konstatierte ihm gegenüber, „daß er seine ganze Weltanschauung symphonisch, auch ohne das Mittel des abkürzenden und verdeutlichenden Worts zu vollkommenem Ausdruck zu bringen vermöge".[16] Eine deutliche Inhaltsverwandtschaft zeigen die folgenden Überlieferungen Spechts:

„Ich entsinne mich, daß er mir auf einem Spaziergang sagte, er wüßte, daß er imstande sei, seine ganze Weltanschauung, seine philosophische Lebensauffassung ebenso in Tönen wiederzugeben, wie irgendeine Empfindung, einen Naturvorgang, eine Landschaft. Und das Wort ließ er nur innerhalb des Werkes gelten, als abkürzendes und wegweisendes Mittel; um durch solche Abbreviatur einen sonst notwendigen weitläufigen Tönekomplex zu ersparen. Aber außerhalb seiner Symphonik lehnte er jeden Kommentar, jedes Programm ab; er wollte zum Gefühl, nicht zum Verstand sprechen, und er zog es vor, zunächst lieber mißverstanden, als bloß rationalistisch oder gar im Sinn illustrierender Programmusik verstanden zu werden."[17]

---

[14] Specht in Nr. 150 der *Tagespost* vom 14.6.1914, zit. nach Floros, „Die Symphonie der Tausend als Botschaft an die Menschheit", in: Eveline Nikkels/Robert Becqué (Hrsg.), *A 'Mass' for the Masses. Proceedings of the* Mahler VIII Symposium *Amsterdam 1988*, Rijswijk 1992 (fortan Nikkels/Becqué [Hrsg.], *A 'Mass' for the Masses*), S. 122.

[15] Floros untermauert mit Hilfe der beiden zuletzt genannten Äußerungen die Ansicht, Mahlers Musik sei „Weltanschauungsmusik" und ein Gegenteil des Prinzips „l'art pour l'art" (vgl. Floros, *Mahler I*, S. 167 f.). In der Tat belegen auch diese Bemerkungen des Komponisten das Zugrundeliegen von jenseits artifizieller Sphären sich befindender Ideen.

[16] Specht, *Gustav Mahler*, S. 46.

[17] Ebd., S. 172.

Copyrighted material

Im Verlauf seiner Darstellungen geht Specht auf Mahlers Beziehung zum Schaffen Fjodor M. Dostojewskijs ein und konstatiert eine gewisse Verwandtschaft der Werke beider Künstler. Er ist der Ansicht, ein Verinnerlichen der Aussagen des Schriftstellers könne zu einem besseren Verständnis zumindest der ersten vier Sinfonien Mahlers beitragen:

> „Weil in den Werken des Dichters all das liegt, was Mahler auf seine Weise, jenseits der Grenzen, wo das Wort aufhört, in Tönen sagen mußte: die zentralisierende Kraft, die waltende Güte, das Abseitskommen von allem ‚Lob des hohen Verstands', die ungeheure Schöpfermacht, die nicht in abstrakten Gedanken, sondern in ihrem Abbild zu vereinfachen, die – bei der bewundernswertesten Gestaltung hunderter lebendiger, atmender, ins Dasein eingespannter Menschen – die höchste Gabe des hellsichtigen Weltgefühls hat und doch noch so viel vom Chaos in sich trägt."[18]

Specht offenbart sich u. a. durch diese Äußerungen ebenfalls als Vertreter der Ansicht, Mahlers Sinfonik werde durch Ideenprogrammatik geprägt (er drücke etwas „jenseits der Grenzen, wo das Wort aufhört, in Tönen" aus). Über diese Eigenschaften hinaus trage die Stimme zur Symbiose von Wort und Ton bei, indem sie „der Träger des dichterischen Gedankens" sei. Hier stellt sich wiederum die Frage, ob der erwähnte „dichterische Gedanke" rein im literarisch-poetischen Sinne zu betrachten ist, denn literarische und musikalische Poesie hängen bei Mahler eng zusammen: „nur, wenn ich erlebe, ‚tondichte' ich – nur, wenn ich tondichte, erlebe ich!". Versteht man den Terminus des „dichterischen Gedankens" im Sinne des eben erwähnten Zitates, so wird ein Charakteristikum des Mahler'schen Wort-Ton-Verhältnisses, die harmonische Verschmelzung beider Elemente, deutlich. Weiterhin weist der Begriff des „Gedankens" durchaus eine Verwandtschaft zu der basis- und anstoßgebenden Idee auf, was wiederum in dem von Mahler konstatierten Zusammenhang von „tondichten" und „erleben" zu finden ist. Im folgenden Zitat spricht Mahler klar die Möglichkeit aus, mit Hilfe des Zusammenführens von Wort und Ton seine Idee (den „Inhalt") besser verdeutlichen zu können, wobei das Erklingen der „menschlichen Stimme" sowie die besondere Behandlung des Wortes eine gehobene Rolle zu spielen scheinen:

> „endlich, wenn sein [des Werkes, S. H.] Inhalt sich zu solcher Höhe erhebt und solche Formen annimmt, daß der Komponist mit den Tönen allein nicht mehr auskommt und nach jenem höchsten Ausdruck ringt, den er nur in der Vereinigung mit der menschlichen Stimme und dem artikulierten, poetischen Worte gewinnt, wie es in der Neunten Beethovens und auch in meiner c-Moll-Symphonie der Fall ist."[19]

Dass die Idee einen, wenn nicht sogar *den* Schaffensimpuls für Mahler bedeutete, belegt folgender Briefausschnitt, dessen dort niedergelegte Äußerungen Assoziationen an die Gedankenwelt Georg Friedrich Wilhelm Hegels wecken:

---

[18] Ebd., S. 35 f.
[19] *NBL*, S. 171.

Copyrighted material

„Ich weiß für mich, daß ich, solang ich mein Erlebnis in Worten zusammenfassen kann, gewiß keine Musik hierüber machen würde. Mein Bedürfnis, mich musikalisch-symphonisch auszusprechen, beginnt erst da, wo die dunkeln Empfindungen walten, an der Pforte, die in die ‚andere Welt' hineinführt; die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen." [20]

Der Komponist platziert den Ursprung seiner Idee offenbar außerhalb der uns bekannten Welt und der ihr immanenten Erscheinungen. Hervorzuheben ist Mahlers Präzisierung der Auswirkung besagter Idee auf ihre künstlerische Umsetzung, indem er ausdrücklich „musikalisch" durch „symphonisch" ergänzt. Mahlers Höherschätzung der Musik gegenüber dem Wort ergibt sich auch aus der Art der „Erlebnisse", die er künstlerisch verarbeitet: Das übersinnliche „Erlebnis" transferiert er in Musik, während er profane noch „in Worten zusammenfassen kann". In diesem Sinne, wenngleich auf psychologische Vorgänge beschränkt, äußert sich auch Karbusicky:

„‚Das Aussprechen hemmt den Fortgang des Denkens', stellte Meili (1972, 175) anhand psychologischer Experimente fest. Musik scheint hingegen die Unmittelbarkeit des psychischen Geschehens zu bewahren."[21]

Carl Dahlhaus verweist bezüglich der Interpretation von Mahlers Sinfonien auf die Notwendigkeit, hierbei Schopenhauers Musikphilosophie, die insbesondere an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert eine größere Beachtung fand, gebührend zu berücksichtigen. Nach Dahlhaus ist sie „für den Komponisten der Moderne keine bloße ‚Künstlermetaphysik', mit der man eine nüchterne Praxis ideologisch ausstattete, sondern eine musikalisch realisierte, in tönende Wirklichkeit umgesetzte Ästhetik gewesen".[22] Dahlhaus reflektiert in diesem Zusammenhang Mahlers Differenzierung der Ideenprogramme seiner Ersten und Zweiten Sinfonie in „äußere" und „innere" Programme: „Das äußere kann sowohl die Funktion einer Anregung bei der Konzeption eines Werkes als auch die eines Leitfadens für dessen Rezeption erfüllen".[23] Gemäß der Darstellungen Schopenhauers diene das „äußere Programm als Bilderfolge"[24] bzw. „Leitfaden für die Rezeption"[25], wohingegen das „innere Programm" einen „Empfindungsgang"[26] darstelle. Dahlhaus definiert diesen „Empfindungsgang", sich dabei auf Mahlers Aussage über die „dunkeln

---

[20] Brief Mahlers an Richard Batka, 26.3.1896 (*GMB*, S. 171). In Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* ist zu lesen: „sie [die Musik, S. H.] fängt erst da an, eigentliche Sprache der unendlichen Grade von Empfindungen zu werden, wo andere Sprachen nicht mehr hinreichen und wo ihr Vermögen sich auszudrücken ein Ende hat" (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III* [= ders., *Werke in 20 Bänden*, ediert von E. Moldenhauer/K. M. Michel, Band 15], Frankfurt/Main 1970, S. 150).

[21] Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik*, S. 1.

[22] Carl Dahlhaus, „Programm-Musik und Ideenkunstwerk", in: ders. (Hrsg.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Band 6, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber ²1989 (fortan *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Band 6), S. 307.

[23] Ebd.

[24] Ebd.

[25] Ebd.

[26] Ebd.

Copyrighted material

Empfindungen" beziehend, als einen, „der sich empirisch-psychologischen Kategorien entzieht".[27] Und entsprechend einiger Ausführungen Mahlers[28] schlussfolgert Dahlhaus, „das innere Programm [sei] keineswegs in einem biographisch-dokumentarisch faßbaren Gehalt zu suchen, sondern [...] in einem ‚Empfindungsgang' aus Gefühlen".[29] Zusammenfassend lässt sich Dahlhaus' Begriff des „Ideenkunstwerkes" als ein musikalisch in sich begründetes und durchaus autarkes Werk[30] begreifen, das eine im Hintergrund befindliche Programmatik besitzt, welche allerdings, im Schopenhauer'schen Sinne, hinter der eigentlichen Botschaft der Musik zurücksteht. Dahlhaus' Ausführungen lassen zudem eine gewisse Verwandtschaft zu Mahlers Vorstellungen hinsichtlich des Verhältnisses von musikalischer und erläuternd-programmatischer Aussage erkennen: Mahler ließ im Dezember 1901 seiner Schwester Justine eine zur Aufführung der Zweiten Sinfonie am 20. des Monats bestimmte, jetzt direkt als „Programm" bezeichnete Erläuterung zukommen, in der er notiert:

> „Ich habe so ein paar Andeutungen zusammengestellt [...] Natürlich ist es nur für einen naiven und nicht allzu tief gehenden Menschen berechnet. Gieb es, wenn du willst, Alma zu lesen, damit sie einen kleinen Eindruck wenigstens in das äußere Gerippe bekommt."[31]

Es regt zum Überlegen an, warum die doch recht ergreifenden Erläuterungen Mahlers zur Zweiten (s. Anhang) seiner Aussage nach ‚lediglich' „ein paar Andeutungen", zudem auch noch „für einen naiven und nicht allzu tief gehenden Menschen", „äußere[s] Gerippe" sein sollen. In diesem Sinne lässt sich Mahlers Absage an das Belegen von Musik mit äußeren Programmen interpretieren:

> „Fort mit den Programmen, die falsche Vorstellungen erzeugen. Man lasse dem Publikum seine eigenen Gedanken über das aufgeführte Werk, man zwinge es während der Wiedergabe nicht zum Lesen, man bringe ihm kein Vorurteil bei! Hat ein Komponist den Hörern von selbst die Empfindungen aufgedrängt, die ihn durchfluteten, dann ist sein Ziel erreicht. Die Tonsprache ist dann den Worten nahegekommen, hat aber unendlich mehr, als diese auszudrücken vermögen, kundgegeben."[32]

Die Musik habe demnach weitaus feinere und differenziertere Aussagemöglichkeiten als das reine Wort, worin sich erneut eine Verwandtschaft zu den entsprechenden Ausführungen Schopenhauers wie auch zu Mah-

---

[27] Ebd.

[28] Mahler erörterte am 26.3.1896 brieflich gegenüber Max Marschalk: „Gut ist es deshalb immerhin, wenn für die erste Zeit, als meine Art noch befremdet, der Zuhörer einige Wegtafeln und Meilenzeiger auf die Reise mit erhält – oder sagen wir: eine Sternkarte, um den Nachthimmel mit seinen leuchtenden Welten zu erfassen. – Aber mehr kann so eine Darlegung nicht bieten" (*GMB*, S. 172).

[29] Zit. nach *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Band 6, S. 308. In seinem Brief an Arthur Seidl vom 17.2.1897 zitiert Mahler eine Bemerkung des Adressaten bezüglich des Gegensatzes seiner Ideenprogrammatik zum ‚direkten' Programm entsprechender Werke von Richard Strauss: „daß meine ‚Musik schließlich zum Programm als letzter ideeller Verdeutlichung gelangt, währenddem bei Strauss das Programm als gegebenes Pensum daliegt'" (*GMB*, S. 222).

[30] Vgl. *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Band 6, S. 304.

[31] *GoR*, S. 86.

[32] Ludwig Schiedermair, *Gustav Mahler. Eine biographisch-kritische Würdigung*, Leipzig o. J. (1900), S. 13 f., zit. nach Floros, *Mahler I*, S. 21.

Copyrighted material

lers persönlich aufgestellter Hierarchie der Künste zeigt. Er erläuterte seine Präferenzbildungen gegenüber Natalie Bauer-Lechner mit folgenden Worten:

> „Es ist Unsinn [...] und Gefasel, was man immer von den Schwesterkünsten spricht. Sie sind einander nicht ebenbürtig, sind im Rang unendlich verschieden! Weitaus die erste ist die Musik, die Kunst des innern Sinnes; nach ihr kommt die Poesie, dann folgt lange nichts; nun erst Malerei und Skulptur, die ihren Gegenstand in der äußeren Welt haben. Und ganz zuletzt kommt die Architektur, welche es mit Maßen und Größenverhältnissen zu tun hat. Aber das große, das eigentliche Kunstwerk besteht doch in der Vereinigung der Künste. Dies ausgesprochen und das Kunstwerk geschaffen zu haben, ist das Verdienst Richard Wagners."[33]

Man gewinnt den Eindruck, Mahler nimmt im Zuge seiner Hierarchisierung der Künste eine Kategorisierung nach der Art und Weise vor, in welchem Grad von Materialisation die jeweilige Kunstgattung seinem Dafürhalten nach in Erscheinung tritt.

Auch in neuer Zeit melden sich innerhalb der Kunstästhetik Stimmen, die das Spezifische der Kunstgattungen mit der Art und Weise ihrer materiellen Gegebenheiten begründen. Martin Seel schreibt diesbezüglich im Kapitel „Material und Medium der Künste" seines Buches *Ästhetik des Erscheinens*:

> „Gattungen der Kunst lassen sich unter anderem danach unterscheiden, von welchem Material oder welcher Art der Materialverwendung sie ihren Ausgang nehmen. [...] Als Material der Architektur z. B. könnte das relativ Feste [...] angesehen werden; auch die Plastik greift auf dieses Material zurück [...]. Als Material der Musik wären Geräusche und Klänge, als dasjenige der Malerei Fläche, Farbe und Linie zu nennen. [...] Das unumgängliche Material der Literatur dürfte das Wort (manchmal auch nur der Buchstabe) sein."[34]

Im Unterschied zu Seels Erörterungen liegt das Besondere bei Mahlers Betrachtung der Künste in seiner Wertung der einzelnen Gattungen und dem daraus erfolgenden Ableiten einer Hierarchie. Von Bedeutung für die hier zu untersuchende Thematik ist die seiner Ansicht nach bestehende Reihenfolge von 1. Musik – 2. Poesie. Demzufolge schreibt der Komponist der letztgenannten Kunstgattung ebenfalls einen vergleichsweise hohen Rang zu. Bei der Betrachtung und Interpretation dieser Stellungnahmen Mahlers ist möglicherweise auch der Zeitpunkt[35], an dem er sie äußerte, zu berücksichtigen, zumal erst die Bekanntschaft mit dem Secessionisten und späteren Bühnenbildner der Wiener Hofoper, Alfred Roller, Mahlers Blick verstärkt auf die bildenden Künste gerichtet hatte. Dass Mahler diesen nicht gänzlich verschlossen gewesen sein dürfte, zeigten wohl die epochemachenden Inszenierungen, die aus der Zusammenarbeit beider Künstler hervorgingen.

---

[33] *NBL*, S. 34.
[34] Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München/Wien 2000, S. 172 ff.
[35] Sommer 1893.

Copyrighted material

Die oben angeführten Äußerungen Mahlers lassen die Idee – und somit einen bestimmten semantischen Gehalt – als Fundament seiner Sinfonik erscheinen. Sein Anspruch, diese künstlerisch umsetzen zu wollen, bildete offenbar einen entscheidenden Schaffensimpuls. Dabei sind Wort und Ton Mittel für die künstlerische Annäherung an die Idee. In der Sinfonie selbst lebt sie als semantischer Gehalt. Für Mahler scheint die Gestaltung der Idee durch rein instrumentale wie auch gesungene, wortgebundene Musik annähernde Deutlichkeit besessen zu haben.[36] Er räumte aber sehr wohl mögliche Interpretationsprobleme seiner Hörer ein, was ihn zu verbalen Erläuterungen bzw. Titelgebungen, eben die „wegweisende[n] Mittel", veranlasst hatte.[37]
Die Bedeutung des gesungenen Wortes zur Gestaltung der Idee ist nicht zu unterschätzen, da sie, laut Mahler, der ausschließlich instrumentalen musikalischen Äußerung einen höheren Grad an Klarheit verleihe. Zudem komprimiere das Wort den sinfonischen Prozess, was vor allem die Verständniskapazitäten des Hörers entlaste. Daraus wiederum könnte ein Hinweis auf Mahlers Sendungsbewusstsein hindurchscheinen. Er wollte seine Mitmenschen und später folgende Generationen mit seinen Intentionen unbedingt erreichen, wobei er dem gesungenen Wort offenbar höchste Bedeutsamkeit zumaß, da die menschliche Stimme ganz unmittelbar auf den Hörer einwirken und ihn im wahrsten Sinne des Wortes ansprechen kann.

6.2 Grenzüberschreitung zwischen den Künsten: Musik und Poesie im Werk Mahlers

Das oben erwähnte Zitat verdeutlicht Mahlers Überzeugung, erst in ihrem Zusammenwirken entfalteten die einzelnen Kunstformen ihre eigentliche Qualität. Diese Vereinigung zu einer übergeordneten Aussagekraft setzt das Überschreiten ihrer jeweiligen Grenzen und ein Sich-Begegnen jenseits dieser voraus. Dass solch ein ‚Grenzgängertum' dem Mehrfachkünstler Mahler durchaus vertraut war, zeigt z. B. seine erfolgreiche Wirkung nicht nur als Operndirigent, sondern auch als Regisseur. Die maßstabsetzende Zusammenarbeit mit Roller an der Wiener Hofoper reiht sich hier bereichernd ein.
Ein weiteres Zeugnis für Mahlers künstlerisch-ganzheitliche Ambitionen ist seine eigene dichterische Tätigkeit, die einigen seiner Werke ein be-

[36] In einem Brief an Max Kalbeck vom 20.11.1900 (?) erwähnt Mahler: „Aber keine Musik ist etwas wert, von der man dem Hörer zuerst berichten muß, was darin erlebt ist [...]. Man muß eben Ohren und ein Herz mitbringen und – nicht zuletzt – sich willig dem Rhapsoden hingeben. Ein Rest Mysterium bleibt immer – selbst für den Schöpfer!" (*GMB*, S. 277).
[37] Mahlers Argumentation zu diesem Sachverhalt ist nicht immer stringent, vgl. seine oben zitierte Aussage.

Copyrighted material

sonderes Gepräge verleiht. In diesem Zusammenhang überliefert Max Steinitzer[38]:

> „Von allen Menschen, die ich kennen lernte, hatte tatsächlich Mahler die größte mündliche Ausdrucksfähigkeit. Für die feinsten Schattierungen in menschlichen und künstlerischen Verhältnissen wie im Geistes- und Gefühlsleben des einzelnen, für die jeder andere erst nach Analogien und Erläuterungen suchen müßte, stand ihm mit voller Sicherheit eine klare und fließende Sprache zu Gebot, die keinen Augenblick vor Schwierigkeiten Halt machte und mit souveräner Plastik neue und doch unmittelbar verständliche Wortbildungen schuf. Unmusikalisch zur Welt gekommen oder niemals in Musik unterwiesen, wäre er ohne Zweifel ein höchst origineller Schriftsteller geworden."[39]

Die von Steinitzer beschriebene sprachliche Begabung wird indirekt von Specht bestätigt, indem er mitteilt, dass der junge Mahler „durch lange Zeit [...] daran dachte, Dichter zu werden".[40] Gegenüber Bauer-Lechner beschreibt der Komponist, wie bestimmte Texte ihn nicht nur zum bloßen Ausschmücken, sondern vielmehr zum Ausdeuten und Überhöhen geradezu animierten. Offenbar musste der einmal erwählte Text für Mahler die Möglichkeit zu jener benannten Grenzüberschreitung in sich tragen, wobei dieser Begriff in mehrfacher Weise verstanden werden kann: Erstens im Sinne von Aufdecken und Verdeutlichen derjenigen Aussagen, die immanent im Text enthalten sind, aber nicht gleich offenkundig zutage treten. Somit kommt es zu einer Erweiterung über die eigentliche Textaussage hinaus:

> „Etwas anderes ist es bei Liedern, aber nur darum, weil man da mit der Musik doch viel mehr ausdrücken kann, als die Worte unmittelbar sagen, oder man wieder sein eigener Dichter wird. Denke z. B. an ‚Das irdische Leben' und die ‚Fischpredigt' oder ‚Das himmlische Leben'! Der Text bildet eigentlich nur die Andeutung des tieferen Gehaltes, der herauszuholen, des Schatzes, der zu heben ist."[41]

An anderer Stelle erwähnt Mahler erneut die Fähigkeit der Musik, den Text überhöhen zu können. Zuvor jedoch nennt er zwei Ausnahmen, bei denen er bewusst nicht im oben genannten Sinne verfährt:

> „Mahler konnte, obwohl noch ohne Skizzen[42], schon die ersten Tage in seinem Häuschen nicht unbenutzt lassen; er komponierte aus ‚Des Knaben Wunderhorn' ein Lied: ‚Lob des hohen Verstandes', ein köstlicher Hohn auf die Kritik. ‚Hier kam es nur darauf an', sagte er mir, ‚nichts an der Sache zu verderben und genau zu geben, was da steht, während man in andere oft sehr viel hineinlegen, den Text durch die Töne vertiefen und erweitern kann.'"[43]

---

[38] Max Steinitzer (1864–1936), Dozent für Gesang an der Universität Freiburg, Pianist und Kapellmeister, Biograph von Richard Strauss.

[39] Steinitzer, „Mahler in Leipzig", in: Paul Stefan (Hrsg.), *Gustav Mahler – Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen*, München 1910, S. 14.

[40] Richard Specht, *Gustav Mahler*, Berlin o. J. (1905), S. 17, zit. nach Herta und Kurt Blaukopf (Hrsg.), *Gustav Mahler. Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit*, Stuttgart 1994, S. 30 (fortan Blaukopf [Hrsg.], *Mahler. Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit*).

[41] *NBL*, S. 27.

[42] Zur Dritten Sinfonie.

[43] *NBL*, S. 56.

Copyrighted material

Zweitens darf der Begriff der Grenzüberschreitung – wie bereits thematisiert – auch im Sinne des Übertretens der (vermeintlichen) Demarkationslinien zwischen einzelnen Kunstformen gesehen werden:

„Die Unzulänglichkeit der Künste in ihrer Vereinzelung hat schon Goethe empfunden. Besonders tritt dies in Faust zutage, wo alle möglichen Stellen, völlig bewußt, nach der Musik als ihrer Ergänzung und ihrem Ausdruck verlangen. Auf der anderen Seite ist Beethoven, von der Musik aus, in seiner Neunten ebenfalls zu Rande mit den Tönen, wie Goethe mit den Worten; da tut er den riesenhaften Schritt, die Sprache einzuführen – und mit welcher Wirkung! Wie das Wort die Töne unterstützt, das fühlt man, wenn man von der Musik ohne Worte zum Text zurückkehren kann. Da ist es, wie wenn Antäus die Mutter Erde wieder berührt, den festen Boden unter den Füßen, erwachsen ihm Riesenkräfte, mit denen er den schwersten Gegner (den Stoff des Künstlers) unter den Händen bezwingt."[44]

Mahler beschreibt gegenüber Bauer-Lechner, wie ihn sowohl Musik, die er „im geistigen Ohr"[45] vernähme, als auch die Poesie zu musikalischer Produktivität anregten:

„Ich wollte zu Mahlers Ungeduld nichts Geringeres wissen, als wie man komponiert. ‚Wie machst du das – oder eigentlich: Wie macht sich das zumeist? Gehst du vom Wort oder von den Tönen aus?' ‚Gott, wie kann man so etwas fragen, Natalie! Weißt du, wie man eine Trompete macht? Man nimmt ein Loch und schlägt Blech drum herum; so ungefähr ist es mit dem Komponieren. Nein, im Ernst, wie ließe sich das sagen? Das geschieht auf hundertfach verschiedene Weise. Bald gibt das Gedicht den Anstoß, bald die Melodie. Oft fange ich in der Mitte, oft am Anfang, zuweilen auch am Ende an, und das übrige schließt sich nachher dran und drum herum, bis es sich zum Ganzen rundet und vollendet. Heute z. B. hatte ich ein Thema im Sinne und blätterte im Buch herum, und da waren die passenden Verse eines reizenden Liedes zu meinem Rhythmus bald gefunden.'"[46]

In ähnlichem Zusammenhang erscheint auch eine Begründung für das Verwenden eigener Texte:

„Ich fragte Mahler, wie es gekommen sei, daß ihm die ‚Fischpredigt' zum mächtigen Scherzo der Zweiten anwuchs, ohne daß er zunächst daran gedacht und es gewollt. Er entgegnete: ‚Es ist ein seltsamer Vorgang! Ohne daß man anfangs weiß, wohin es führt, fühlt man sich immer weiter und weiter über die ursprüngliche Form hinaus getrieben, deren reicher Gehalt doch, wie die Pflanze im Samenkorn, unbewußt in ihr verborgen lag. Daher, scheint mir, könnte ich mich nur schwer in den festgesetzten Grenzen halten, wie sie ein Operntext (es müßte denn ein selbstgemachter sein) oder auch nur das Vorspiel zu einem fremden Werke einem auferlegen.'"[47]

Hierbei tauchte der Komponist offensichtlich sehr tief in die Geisteswelten seiner ausgewählten Texte ein:

---

[44] Ebd., S. 34.
[45] Ebd., S. 56.
[46] Ebd., S. 29.
[47] Ebd., S. 27. Eggebrecht befasst sich mit der Genese des Sinfoniesatzes aus dem Lied näher und zeigt auf, inwiefern bereits in der „Fischpredigt" bestimmte sinfonische Elemente vorgebildet sind. Er bezieht sich dabei insbesondere auf die Merkmale eines Scherzos („Dreiachtel-Takt, durchgehende Laufbewegung, Ostinatobildungen in den Bässen, ausgesprochen achttaktig-periodische Abschnittsbildungen, A-B-A'-Form im Kleinen"), die Eignung der „musikalischen Aussage", das „Klangvolumen", die Möglichkeit der Erweiterung durch die Trioteile (vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, München [3]1992 [fortan Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*], S. 215 ff.).

Copyrighted material

„Über die Schwierigkeit, ohne den Inhalt von Worten zu komponieren, von der Richard Wagner spricht, wo es heißt, sich gewissermaßen ‚alles aus dem Finger saugen', sagte Mahler im Hinblick auf seine Dritte: ‚Ich kann mir alles das, was an dem Text fehlt, nur durch eine ungeheuer intensive, mit der ganzen Phantasie erfaßte innere Anschauung des Gegenstandes einigermaßen ersetzen.'"[48]

Mahlers intensives Sich-Hineinversetzen in den Text, dessen Stimmung sowie äußere und implizite Botschaft war Grundbedingung für die subtile und individuelle musikalische Umsetzung und Überhöhung. In diesem Zusammenhang erscheint die Ansicht Hans Mayers, „Nirgendwo hat man das Gefühl, dieser Komponist werde angerührt von Dichtung"[49] unverständlich. Als Gegenstück dazu „bleibt" nach Stefan Bodo Würffel „das Angerührtsein von Dichtung unabdingbare Voraussetzung der Komposition, ist der Text in jedem Fall mehr und anderes als bloßer ‚Vorwand für musikalische Bauformen'[50], wovon bereits Das klagende Lied mit seinem an Wagner erinnernden Quellenstudium zeugt".[51]

Letztendlich strebte Mahler eine harmonische Vereinigung beider künstlerischer Ausdrucksweisen an, wie folgender Ausspruch zeigt:

„Hast du bemerkt, daß bei mir immer die Melodie vom Worte ausgeht, daß sich jene gleichsam schafft, nie umgekehrt? So ist es bei Beethoven und Wagner. Und nur so ist es aus einem Gusse, ist das, was man die Identität von Wort und Ton nennen möchte, vorhanden. Das Entgegengesetzte, wo irgendwelche Worte willkürlich zu einer Melodie sich fügen müssen, ist eine konventionelle Verbindung, aber keine organische Verschmelzung beider."[52]

Auch der Dirigent und Interpret Mahler legte großen Wert auf die von ihm erwähnte „organische Verschmelzung" von Wort und Ton. Er äußerte sich bezüglich der Problematik von Gesang und Aussprache:

„Zum Beispiel auf das Aussprechen beim Gesang, wo die Gestaltung auch im musikalischen Teile immer vom Worte ausgehen muß. Ein Satz, der noch so schön gesungen wäre, aber dem Wortklang nicht sein volles Recht gäbe, wird auf den Hörer nie den vollen Eindruck machen, ohne daß er sich Rechenschaft geben könnte, woran es liegt. [...] Die kurzen Vokale müssen kurz gesungen werden, wie immer die Töne dazu seien, sonst ist die Einheit von Wort und Ton aufgehoben, die sich doch so wenig trennen lassen wie Leib und Seele. – Das ideale Lied wird daher auch nur vom Wort ausgehen [...]."[53]

Diese sichtlich aus Mahlers Dirigentenpraxis herrührenden Worte werfen auch auf sein produktives Schaffen ein erhellendes Licht. Er insistiert hiermit wiederholt auf das innige Verhältnis der Elemente Wort und Ton im musikalischen Werk. Sie sind untrennbar miteinander verknüpft, in solch einem Maße, dass Mahler das Gleichnis von Leib und Seele verwendet.

---

[48] *NBL*, S. 58.
[49] Hans Mayer, „Musik und Literatur", in: *Arnold Schönberg u. a. über Gustav Mahler*, Tübingen 1966, S. 145.
[50] Ebd., S. 151.
[51] Vogt (Hrsg.), *Das Gustav Mahler Fest Hamburg*, S. 494.
[52] *NBL*, S. 46.
[53] Ebd., S. 167.

Copyrighted material

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Mahler den Gebrauch der musikalischen als auch der wortgebundenen Ausdrucksweise bezüglich seines Werkes genau reflektiert hatte. Ein übergeordneter Gedanke scheint hierbei die von ihm (möglicherweise in Anlehnung an Wagner) postulierte „Unzulänglichkeit der Künste in ihrer Vereinzelung" zu sein, was Mahler offenbar zum Überschreiten der Grenzen zwischen Musik und Poesie veranlasst hatte. Einige seiner diesbezüglichen Äußerungen machen deutlich, dass es ihm überwiegend wohl weniger um die durch den Text vordergründig vermittelten Inhalte ging. Vielmehr fühlte er sich von dessen semantischem Gehalt angezogen und suchte dies mit Hilfe der Musik zu verdeutlichen und zu vermitteln.

An dieser Stelle schließt sich wiederum der Kreis zu den vorangegangenen Betrachtungen. Mahlers Anliegen der Vereinigung beider Kunstformen und insbesondere sein Streben, den – zunächst – verborgenen Sinn der Worte hervorzuheben, dienen wiederum der Ausgestaltung der einem Werk zugrunde liegenden Idee. Wenngleich sich mehrere seiner genannten Ausführungen auf das Liedschaffen beziehen, so zeigt das genannte Beispiel der „Fischpredigt" die Legitimität, den Inhalt des Gesagten auch auf die Sinfonik transferieren zu dürfen, überhöht doch Mahler im Scherzo seiner Zweiten Sinfonie die verklausulierte Botschaft des Liedes, indem er die Unbelehrbarkeit des Menschen zu der programmatischen Aussage „Der Geist des Unglaubens, der Verneinung hat sich seiner bemächtigt, [...] er verzweifelt an sich und Gott" erweitert.

Zuletzt sei Mahlers bekannte Erklärung seiner zeitweiligen Präferenz der *Wunderhorn*-Gedichte angeführt, worin er wiederum seine persönliche Legitimation zum freien Umgang mit dem Wortmaterial erörtert:

> „Meines Wissens sind die Wunderhornlieder nur vereinzelt komponiert worden. Also ein kleiner Unterschied ist es schon, wenn ich bis zu meinem 40. Lebensjahre meine Texte – sofern ich sie nicht selbst verfaßte (und auch dann gehören sie in gewissem Sinne dazu) – ausschließlich aus dieser Sammlung gewählt habe. – Aber ich denke, die Priorität nach dieser Richtung aufrecht erhalten zu wollen, wäre müßig. – Etwas anderes ist es, daß ich mit vollem Bewußtsein von Art und Ton dieser Poesie (die sich von jeder Art ‚Literaturpoesie' wesentlich unterscheidet und beinahe mehr Natur und Leben – also die Quellen aller Poesie – als Kunst genannt werden könnte) mich ihr sozusagen mit Haut und Haar verschrieben habe." [54]

[54] Brief an Ludwig Karpath, 2.3.1905 (*GMB*, S. 322).

Copyrighted material

7. Analysen

7.0 Prolog: *Das klagende Lied*

Erstfassung in drei Sätzen (1880) für Soli, Chor, großes Orchester und Fernorchester
Text: Gustav Mahler (nach Motiven von Ludwig Bechstein, den Brüdern Grimm und Martin Greif)

7.0.1 Vorbemerkungen

Das *Klagende Lied* weist eine wechselvolle Genese auf. Allein die eindeutige Zuordnung zu einer tradierten musikalischen Gattung ist problembehaftet; in der einschlägigen Literatur wird das Stück vorrangig als Kantate[1] bezeichnet bzw. auch in die Tradition der Chorballade eingereiht.[2] Gustav Mahler selbst betitelte sein „Schmerzenskind"[3] als „Ein Märchen für Chor, Soli und großes Orchester in 3 Abtheilungen".[4] Überdies weist das Werk einige im weiteren Sinne sinfonische Elemente auf, welche die Einbeziehung in die vorliegende Arbeit rechtfertigen. Hierbei handelt es sich vorrangig um die ausgeprägte motivisch-thematische Arbeit, die ebenfalls im motivisch-thematischen Bereich begründete Zyklizität und die analog zu Mahlers Sinfonien großdimensionierte Besetzung. Der differenzierte Einsatz der Singstimmen – von der solistisch eingesetzten Knabenstimme bis hin zum Auftritt des großen, gemischten Chores – in Verbindung mit dem von Mahler selbst gedichteten Text gemahnt zusätzlich an den später folgenden Werkkreis.
Der ursprüngliche Text entstammt dem Jahr 1878 (datiert mit dem 18. März), sein Verfasser war zu dem Zeitpunkt „also 17½ Jahre alt!".[5] Mit der musikalischen Umsetzung des mittlerweile leicht modifizierten Textes begann Mahler wahrscheinlich im Frühherbst des Jahres 1879. Die „2. Abtheilung: Der Spielmann" beendete er am „31. März 1880. Beim

---

[1] Reinhold Kubik. Vorwort zu *Das klagende Lied*, Erstfassung in drei Sätzen (1880) für Soli, großes Orchester und Fernorchester. Partitur UE 13840 (= Gustav Mahler, *Sämtliche Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, Wien), S. VII; ferner Donald Mitchell, *Gustav Mahler. The Early Years*, Woodbridge 2003, S. 141 f.
[2] Janina Klassen, „Märchenerzählung. Anmerkungen zum *Klagenden Lied*", in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.), *Gustav Mahler. Durchgesetzt?* (= *Musik-Konzepte* Band 106), München 1999, S. 22.
[3] Brief Mahlers an Emil Freund, Wien, 1.11.1880 (*GMB*, S. 40).
[4] Vgl. autographes Titelblatt, von Mahler im Oktober 1892 an Ludwig Strecker (Verlagshaus Schott Mainz) geschickt (*Das klagende Lied*, Partitur, S. IV).
[5] Randbemerkung, welche sich in einem unsignierten Autograph der revidierten zweisätzigen Fassung findet, vgl. Stephen E. Hefling (Hrsg.), *Mahler Studies*, Cambridge 1997 (fortan Hefling [Hrsg.], *Mahler Studies*), S. 28.

Copyrighted material

Einzuge des Frühlings!"[6], der Finalsatz der Komposition ist mit dem 1. November 1880 datiert. Im Jahre 1881 reichte Mahler das *Klagende Lied* für den Wiener Beethovenpreis ein, doch das umfangreiche Werk fand bei der Jury, in welcher sich u. a. Brahms, Hanslick und Goldmark befanden, keine Freunde – der junge Komponist ging leer aus. 1883 schickte er die Partitur zu Franz Liszt nach Weimar mit der Hoffnung, dieser könne sich um eine Aufführung des Stückes beim Musikfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins bemühen. Doch auch Liszt ließ sich nicht für das *Klagende Lied* erwärmen. Acht Jahre später versuchte Mahler, den Schott-Verlag von einer Drucklegung des Werkes zu überzeugen, sah sich aber ein weiteres Mal einer Absage gegenüber. Daraufhin entschloss er sich 1893 zu einer ersten Umarbeitung[7], indem er vorerst noch in allen drei „Abtheilungen" Änderungen vornahm. Wahrscheinlich entschied sich Mahler während des Herbstes des genannten Jahres zur Eliminierung des „Waldmärchens".[8] Eine zweite Revision nahm der Komponist 1898 vor.[9] Der Verbleib dieser Partitur ist heutzutage jedoch nicht bekannt. Am 17. Februar 1901 fand die Uraufführung dieser, nunmehr zweisätzigen, Revisionsfassung statt. Noch 1906 fertigte Mahler eine dritte Umarbeitung des Werkes an.[10]

Die eben umrissene Historie des *Klagenden Liedes* lässt folgende Rückschlüsse zu: Das großangelegte Werk scheint seinem Komponisten von nicht unerheblicher Bedeutsamkeit gewesen zu sein, zumal Mahler die meisten seiner Jugendkompositionen vernichtet hatte. Anders kann man sich die vielen, teils auch kompromisshaften Versuche (z. B. die Streichung des Fernorchesters), „die Aufführung desselben mit allen nur erdenklichen Mitteln zu betreiben"[11], nicht erklären. Auch Bauer-Lechner berichtet von Mahlers Bemühungen um das Werk:

> „Gustav sagte mir über sein ‚Klagendes Lied': ‚Diese frühe Komposition ist auch schon völlig original, nur noch etwas schwülstig und überladen. Zuviel Zierrat. Zwar habe ich es später, als ich es wieder vornahm, sehr korrigiert. Aber zuviel konnte ich von dem Schmuck und Zierrat doch nicht entfernen, weil ich die Hauptlinien selbst dadurch verwischt hätte'."[12]

Die hier angeführten Korrekturvorhaben belegen einmal mehr Mahlers Anliegen, das Stück auch unbedingt zur Aufführung bringen zu wollen.

---

[6] Vgl. Particell (Wienbibliothek im Rathaus, Signatur MHc 4076).

[7] Vgl. auch Mahlers Brief an seine Schwester Justine vom 5.12.1893: „Ich bereite jetzt das [.]*klagende Lied*' vor, wie seinerzeit den *Titan* um es eventuell zu[r] Aufführung parat zu haben" (Stephen McClatchie/Helmut Brenner [Hrsg.], *Gustav Mahler. „Liebste Justi". Briefe an die Familie*, Bonn 2006 [fortan McClatchie/Brenner (Hrsg.), *Briefe an die Familie*], S. 345).

[8] *Das klagende Lied*, Partitur, S. XII.

[9] *Das klagende Lied*, Erstfassung in drei Sätzen (1880), Klavierauszug hrsg. von Reinhold Kubik nach dem Text der Kritischen Gesamtausgabe, UE 30424, S. I.

[10] Ebd., S. 231. Eine ausführliche Beschreibung der Genese des Stückes findet sich bei Edward R. Reilly, "Das klagende Lied reconsidered", in: Hefling (Hrsg.), *Mahler Studies*, S. 25–52.

[11] Brief Mahlers an Emil Freund, 1.11.1880 (*GMB*, S. 40).

[12] *NBL*, S. 34.

Copyrighted material

Trotz einiger Einschränkungen, vor allem den Stil betreffend, sah er das *Klagende Lied* als den eigentlichen Beginn seines Werkkreises an:

„und was später kam, vom ‚Klagenden Lied' angefangen, ist schon so ‚Mahlerisch', so scharf und völlig ausgeprägt in meiner eigenen Art, daß es eine Verbindung [zu den früher entstandenen Kompositionen, S. H.] nicht mehr gibt."[13]

Mahler war – das geht aus einigen seiner überlieferten Äußerungen hervor – von einer quasi missionarischen Bedeutung seines Schaffens überzeugt. Nicht selten unter Inkaufnahme diverser Widrigkeiten bemühte er sich, den Inhalt seiner Werke seinem Umfeld nahezubringen (und musste oftmals von neuem sehen, dass seine musikalischen und vor allem ideellen Sendungen nicht erkannt wurden):

„Glaubst du, wenn einer etwas zu sagen hat, er wird sich schonen? Und wenn es mit dem letzten Blutstropfen, dem letzten Atemzug wäre, er schriebe es nieder!"[14]

Dass Mahler „etwas zu sagen hat" darf somit auch im Fall des *Klagenden Liedes* angenommen werden, gelegentlich sprach er sogar von den „härtesten Nüssen", die er damit seinem Publikum zugemutet habe (vgl. Anm. 18). Die dreisätzige Urfassung scheint in den Augen des Komponisten im Vergleich zu den verschiedenen Revisionen eine Favoritenrolle eingenommen zu haben. Die Umarbeitungen zielen im Großen und Ganzen darauf ab, das üppige Werk technisch aufführbarer zu machen: Die Besetzung wurde reduziert und nicht zuletzt der gesamte erste Teil, das „Waldmärchen", gestrichen.[15] Trotz „massenhafter Operngeschäfte"[16] während des Herbstes 1898 beschäftigte dieses Werk seinen Urheber. Bezeichnend ist vor allem Mahlers späteres Bestreben, partiell vorgenommene Veränderungen wieder rückgängig zu machen:

„Ich muß daran einen ganzen Passus ändern, das heißt, zurückverwandeln in die ursprüngliche Fassung – die ich leider seither verloren –, aus der ich ihn in Hamburg einmal in eine andere Form gegossen habe; es ist da, wo ich zwei Orchester, eines davon in der Ferne außer dem Saale, verwende. Das, wußte ich, würden mir die Herren nie aufführen. Um es zu ermöglichen, strich ich das zweite Orchester und verlegte seinen Part ins erste. Als ich es nun wieder zu Gesicht bekam, stellte sich sofort heraus, daß es sehr zum Schaden des Werkes geschehen war, das ich nun wieder in die frühere Gestalt zurückbringen muß – mögen sie mir's spielen oder nicht!"[17]

„Ich bin jetzt fest über dem *Klagenden Lied*! d. h. – eigentlich [...] besteht meine ganze Arbeit in verständnißvollem Copiren und [...] dem Appretiren des ganzen mit Hilfe meiner Erfahrungen als Dirigenten. – Denn *ändern* kann ich gar nichts (im ganzen) an der Sache. Ich kann Dir sagen ich bin *paff* über dieses Werk, seitdem ich es wieder unter den Händen habe. Wenn ich bedenke, daß das ein 20–21 jähriger Mensch geschrieben, kann ich es nicht begreifen, – so *eigenartig* und *ge-*

---

[13] Ebd., S. 50.
[14] Ebd., S. 30.
[15] Bezüglich der Streichung des „Waldmärchens" existieren die verschiedensten, teils auch psychoanalytisch motivierten Theorien. Insbesondere letzte erscheinen nach Ansicht der Autorin wenig geeignet, den erwähnten Einschnitt Mahlers an seiner Komposition zu erklären. Vgl. dazu die Anmerkungen von Hefling (Hrsg.), *Mahler Studies*, S. 47–51.
[16] *NBL*, S. 124.
[17] Ebd.

Copyrighted material

waltig ist es! Die Nüsse, die ich da aufzuknacken gegeben habe, sind vielleicht die härtesten, die mein Baum je hervorgebracht."[18]

In die für die Amsterdamer Aufführung der letzten Revision (1906) bestimmte Partitur trug Mahler ein: „Womöglich durch eine Knabenstimme auszuführen!"[19]

Innerhalb dieser Problematik fällt der lange Zeitraum auf, innerhalb dessen das *Klagende Lied* (freilich mit mehr oder weniger langen Unterbrechungen, insbesondere jener zwischen 1883 und 1892/93) seinen Urheber beschäftigt hatte, nämlich von 1878 bis 1906 – 28 Jahre. Dies ist ein weiteres Indiz der nicht zu unterschätzenden Bedeutungskraft dieses Stückes für seinen Komponisten sowie Anhaltspunkt, es in den Kontext der Betrachtungen einzubeziehen.

7.0.2 Zum Text

Wie oben erwähnt, stammt der Text zum *Klagenden Lied* aus der persönlichen Feder des (zumindest kalendarisch) jugendlichen Gustav Mahler. Ein Brief an den Jugendfreund Anton Krisper enthält ein Gedicht mit dem Titel *Ballade vom blonden und braunen Reitersmann*. Dieser Text entspricht weitgehend dem späteren „Waldmärchen" und dürfte zeitlich dem Frühjahr 1878 zugeordnet werden. Unmittelbar darauf entstanden die beiden weiteren Teile „Spielmann" und „Hochzeitsstück".[20] Sichtlich bewegte Mahler das Vorhaben der Textumsetzung bereits einige Zeit vor dem Herbst 1879, denn in einem Brief an Josef Steiner vom 27. Februar 1879 erscheint eine Abschrift des Gedichtes, welche Angaben wie „Chor" oder „Echo" am Ende der Strophen enthält.[21]

In Wien gründete der Student Mahler zusammen mit Kommilitonen, unter denen sich auch Iglauer Freunde befanden, und seinem Cousin Gustav Frank einen „Literarischen Klub", in welchem sich die kunstbegeisterten jungen Leute über literarische Themen austauschten.[22] Herta Blaukopf vermutet, Mahler könnte dort auch seine *Ballade vom blonden und braunen Reitersmann* vorgestellt haben. Überdies berichtet Specht:

> „Es ist eine seltsame und kaum bekannte Tatsache, daß dieser geborene Musiker während jenes dumpfen Gärungsprozesses des typischen jungen Künstlers, der nach Gestaltung seines Ich ringt und zweifelnd nach der rechten Form tastet, durch lange Zeit den Gedanken an musikalisches Schaffen aufgegeben hatte und daran dachte, Dichter zu werden."[23]

---

[18] Brief Mahlers an Justine, 17.12.1893 (McClatchie/Brenner [Hrsg.], *Briefe an die Familie*, S. 350).
[19] *Das klagende Lied*, Klavierauszug, S. I.
[20] *Das klagende Lied*, Partitur, S. VII; vgl. aber auch Hefling (Hrsg.), *Mahler Studies*, S. 26: Dort wird ein Brief mit identischem Inhalt und Adressaten vom 3.3.1880 angeführt.
[21] *Das klagende Lied*, Partitur, Abb. 2.
[22] Vgl. Herta Blaukopf, „Den Wienerwald fleißig besucht'. Mahlers Studien- und Jugendjahre in Wien", in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* (fortan *NzMF*) 42, S. 7.
[23] Richard Specht, *Gustav Mahler*, Berlin o. J. (1905), S. 17, zit. nach Blaukopf (Hrsg.), *Mahler. Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit*, S. 30.

Copyrighted material

Bei erster Durchsicht fällt an Mahlers Dichtung des *Klagenden Liedes* der schlichte, volksliedhafte Ton mit seinem *Wunderhorn*-nahen Sprachduktus auf, obwohl dem Komponisten zu diesem Zeitpunkt die gleichnamige Gedichtesammlung wohl noch unbekannt gewesen war. Gegenüber Bauer-Lechner äußerte Mahler, er habe offenbar bereits zu einem Zeitpunkt in der Geisteswelt des *Wunderhorns* gelebt, als er dieses noch gar nicht gekannt hatte.[24]

Der Stoff der Ballade findet sich jeweils modifiziert in mehreren Quellen. Wahrscheinlich lehnte sich Mahler an Ludwig Bechstein, die Gebrüder Grimm und Martin Greif an. Ergänzend sei folgender Bericht Theodor Fischers[25] hinzugefügt:

> „In meiner Familie war eine Kindsmagd, [...] die viele Märchen wußte; an regnerischen Tagen, an denen man nicht im Freien herumtollen konnte, lauschten wir, Gustav und ich, mit Begier ihren Erzählungen. Unter den Märchen war, wie ich mich genau erinnere, auch das Märchen vom ‚Klagenden Lied', das möglicherweise später den Anstoß zu einer der Kompositionen Mahlers gab."[26]

Das klagende Lied

Waldmärchen

Es war eine stolze Königin,
gar lieblich ohne Massen,
kein Ritter stand nach ihrem Sinn,
sie wollt' sie alle hassen.

O weh! Du wonnigliches Weib!
Wem blühet wol dein süsser Leib!?

Im Wald eine rothe Blume stand,
ach, so schön wie die Königinne,
welch' Rittersmann die Blume fand,
der konnt' die Frau gewinnen.

O weh du stolze Königin!
Wann bricht er wol, dein stolzer Sinn!?

Zwei Brüder zogen zum Walde hin,
die wollten die Blume suchen,
der eine hold und von mildem Sinn,
der And're konnte nur fluchen.

O Ritter, schlimmer Ritter mein!
O liessest du das Fluchen sein,
das Fluchen!

Als sie so zogen eine Weil',
da kamen sie zum scheiden.
Das war ein Suchen nun in Eil'
im Wald und auf der Haide!

Ihr Brüder mein, im schnellen Lauf,
wer findet wol die Blume?

Der Junge zieht durch Wald und Haid',
er braucht nicht lang zu gehen,
bald sieht er von ferne bei der Weid'
die rothe Blume steh'n.

Die hat er auf den Hut gesteckt,
und dann zur Ruhe sich hingestreckt,
zur Ruh'!

Der And're zieht im wilden Hang,
umsonst durchzieht er die Haide,

[24] Brief Mahlers an Bauer-Lechner, 9.12.1893, in: Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler* Band I, New York 1973, S. 285.

[25] Theodor Fischer war der Sohn des Iglauer Chorleiters und Musikdirektors am dortigen Theater, Heinrich Fischer. Bei letztem genoss Mahler als Kind Musikunterricht (vgl. Kurt Blaukopf [Hrsg.], *Mahler. Sein Leben und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*, Wien 1976, S. 147).

[26] Aus einen Vortrag von Theodor Fischer, gehalten am 21.3.1931 anlässlich einer Gedenkveranstaltung für Mahler, zit. nach Norman Lebrecht, *Gustav Mahler. Erinnerungen seiner Zeitgenossen*, Mainz 1993 (fortan Lebrecht, *Mahler. Erinnerungen seiner Zeitgenossen*), S. 39.

Copyrighted material

und als der Abend herniedersank,
da kommt er zur grünen Weide!

O weh wen er dort schlafend fand,
die Blume am Hut am grünen Band!

Du wonnigliche Nachtigall
und Rothkehlchen hinter der Hecken,
wollt ihr mit eurem süssen Schall
den armen Ritter erwecken!

Du rothe Blume hinter'm Hut,
du blinkst und glänzest ja wie Blut!

Ein Auge blickt in wilder Freud',
dess' Schein hat nicht gelogen,
ein Schwert von Stahl glänzt ihm zu Seit',
das hat er nun gezogen,
das Schwert von Stahl!

Der Alte lacht unter'm Weidenbaum,
der Alte!
Der Junge lächelt wie im Traum.

Ihr Blumen, was seid ihr vom Thau so schwer?
Mir scheint, das sind gar Thränen!
Ihr Winde, was weht ihr so traurig daher,
was will euer Raunen und Wähnen?

„Im Wald, auf der alten Haide,
da steht eine alte Weide."

Der Spielmann

Beim Weidenbaum im kühlen Tann,
da flattern die Eulen und Raben,
da liegt ein blonder Rittersmann
unter Blättern und Blüthen vergraben.

Dort ist's so lind und voll von Duft,
als gieng ein Weinen durch die Luft.
O Leide, weh o Leide!

Ein Spielmann zog einst des Weges vorbei,
da sah er ein Knöchlein blitzen.
Er hob es auf, es war nicht schwer,
wollt' sich eine Flöte d'raus schnitzen!

O Spielmann lieber Spielmann mein!
O liessest du das Flöten sein.
Leide, weh o Leide!

Der Spielmann setzt die Flöte an
und lässt sie laut erklingen.
O Wunder, was nun da begann!
Welch seltsam traurig Singen!

Es klingt so traurig und doch so schön,
wer's hört, der möchte weinen geh'n.
O Leide, Leide, weh!

„Ach Spielmann lieber Spielmann mein,
das muss ich dir nun klagen.
Um ein schönfarbig Blümelein
hat mich mein Bruder erschlagen.

Im Walde bleichet mein junger Leib,
mein Bruder freit ein wonnig Weib!
O Leide, weh, o Leide!"

Der Spielmann ziehet in die Weit',
lässt's überall erklingen.
Ach weh, ach weh, ihr lieben Leut',
was soll denn euch mein Singen!?
Weh! Weh! Weh!

Hinauf muss ich zu des Königs Saal,
hinauf zu des Königs holdem Gemahl.
Was soll denn euch mein Klagen.
O Leide, weh, o Leide.

Hochzeitsstück

Vom hohen Felsen erglänzt das Schloss,
die Pauken erschallen und Zinken er-
schall'n.
Dort sitzt der muthigen Ritter Tross,
die Frau'n mit goldenen Ketten.

Was will wol der jubelnde fröhliche
Schall,
was leuchtet und glänzet im Königs-
saal?!
O Freude, heia, Freude!

Und weisst du's nicht, warum die
Freud'?
Hei! dass ich dir's sagen kann!
Die Königin hält Hochzeit heut'
mit dem braunen Rittersmann!

Seht hin, die stolze Königin!
Heut bricht er doch, ihr stolzer Sinn,
O Freude, heia, Freude!

Copyrighted material

Was ist der König so bleich und stumm!
Was ist der König so bleich und stumm!
Was geht ihm wol im Kopfe herum?

Ein Spielmann tritt zur Türe herein,
was mag's wol mit dem Spielmann sein!?
O Leide weh, o Leide weh!

Ach Spielmann, lieber Spielmann mein,
das muss ich dir nun klagen!
Um ein schönfarbig Blümelein
hat mich mein Bruder erschlagen.

Im Walde bleicht mein junger Leib!
mein Bruder freit ein wonnig Weib!
O Leide weh, o Leide!

Auf springt der König auf seinem Thron
und blickt auf die Hochzeitsrund',
er (und) nimmt die Flöte in frevelndem Hohn
und setzt sie selbst an den Mund.

O Schrecken! Was nun da erklang!
Hört ihr die Märe wüst und bang!?

Ach Bruder lieber Bruder mein!
Das muss ich dir nun klagen!
(Du hast mich ja erschlagen!)
Nun bläst du auf meinem Todtenbein!
Das muss ich ewig klagen!

Was hast du mein junges Leben
dem Tode schon gegeben!
O Leide weh, o Leide!

Am Boden liegt des Königs Gemahl.
Die Pauken verstummen und Zinken,
mit Schrecken die Ritter und Frauen
flieh'n,
die alten Mauern sinken.

Die Lichter verlöschen im Königssaal.
Was ist es wol mit dem Hochzeitsmahl!?
Ach Leide!

(Die Wiedergabe des Textes erfolgt nach der Partitur, S. XIV f.).

7.0.3 Formale Beziehungen von Text und Musik

Ein Vergleich der formalen Dispositionen von Text und Musik erscheint beim *Klagenden Lied* nur begrenzt sinnvoll, da die Ballade offensichtlich bereits auf eine spätere Komposition hin von Mahler verfasst worden war und der Text somit nicht als autonome Dichtung zu werten ist.
Exemplarisch soll nachfolgend eine Passage aus dem zweiten Satz (T. 331–385, erster Auftritt des toten Bruders) näher betrachtet werden:
Die Zeilenenden werden stets durch Pausen in der Singstimme (Knabenalt) aufgenommen, wobei längere jeweils auf die Satzenden fallen. Der Einsatz der Singstimme erfolgt auf der zweiten, somit unbetonten Zählzeit. Die erste auffällige Abweichung vom Textmetrum erscheint bei der zweiten Silbe des Wortes „Spielmann", indem hier eine starke Betonung durch eine zudem taktübergreifende Überbindung (Halbe mit Viertelnote) gesetzt wird. Gleichzeitig findet aufgrund der rhythmischen Gestaltung Taktverschleierung statt: Die charakteristischen Betonungsfolgen des vorgegebenen 5/4- bzw. 3/4-Taktes sind aufgehoben. Das sich anschließende „Spielmann mein" entspricht dem Versmaß, wobei „mein" durch die ganze Note eine überdeutliche Betonung erfährt. „das muß ich dir denn klagen" weicht erneut vom Versmaß ab, ausgenommen die Betonung von „kla-". Wiederum setzt die Gesangsstimme auf unbetonter Zählzeit ein. Doch „das" wird mittels zweier übergebundener Viertelno-

Copyrighted material

ten deutlich hervorgehoben, was im Textmetrum keine Entsprechung findet. Die erste Silbe des Wortes „klagen" erfährt durch melismatische Dehnung eine starke Betonung. Jedoch erscheint der Vokal a, vor allem durch den aufwärtsgerichteten Quintsprung, im Vergleich zum üblichen Sprachgebrauch übermäßig prononciert. „Um ein schönfarbig Blümelein" entspricht aufgrund des Alternierens von Halben und Viertelnoten dem Versmaß. Die Fortsetzung dieses Satzes („hat mich mein Bruder erschlagen") weist bezüglich der Folge der Betonungsintensitäten eine positive Beziehung zum Textmetrum auf. Allerdings werden Metrum und Takt durch die rhythmische Gestaltung, insbesondere des Beginns mit einer über die Taktgrenze hinweggehenden Überbindung sowie die darauffolgende Pause, verschleiert. Die musikalische Gestaltung der beiden nächsten Aussagen („Im Walde bleichet mein junger Leib, mein Bruder freit ein wonnig Weib!") entspricht in etwa dem Versmaß. Ausnahmen bilden die betonende Halbe bei „-de" (T. 375) sowie „-der" (T. 377). Wenngleich die Hervorhebungen von „Wal-", „Leib", „Bru-" und „Weib" sich kongruent zum Versmaß verhalten, so sind die Dehnungen dieser Wörter bzw. Silben im Vergleich zum üblichen Sprachgebrauch auffallend stark.

7.0.4 Interpretation des Textes durch die Musik

Hierbei soll das kurze Zwischenspiel vor Einsatz des Gesanges mit einbezogen werden (ab T. 336), da es offensichtlich in engem Zusammenhang mit dem Inhalt des sich anschließenden Textes steht. Dieser handelt vom ermordeten Bruder, der nun, qua Instrument, aus dem Jenseits zu sprechen beginnt. Auffallend ist der plötzliche und unmittelbare Übertritt von der einen Sphäre zur anderen. Musikalisch wird dieser in Form des subito fortissimo geblasenen es-Moll-Akkordes gestaltet. Die vorangehenden Takte stehen über eine längere Strecke (seit T. 326) in F-Dur und werden dynamisch bis hin zum dreifachen Piano zurückgenommen. Hierin zeigt sich ein extremer, sowohl dynamischer als auch tonartlicher und tongeschlechtlicher Kontrast zu den vorigen Takten, ein Stilmittel, das Mahler in seinen später folgenden Werken noch oftmals verwenden wird. Der unvermittelte Tonartensprung im Verbund mit dem Perspektivenwechsel (wörtliche Rede des toten Bruders) steht überdies als *Heterolepsis* in der Tradition der musikalischen Rhetorik. Den beschriebenen Kontrast hatte Mahler allerdings erst in einem später folgenden Arbeitsschritt in dieser Deutlichkeit geschaffen. Das Particell zeigt das Harfenglissando sowie den Beginn der Knabenstimme energisch durchgestrichen und mit „Fis moll" vermerkt (vgl. Notenbeispiel 1, Faksimile). Das unvermittelte Anheben der Tonstufe um einen Halbton stellt durchaus einen Aufmerksamkeit hervorrufenden Ruck im harmonischen Gefüge dar, ist jedoch mit der Kontrastierung mit es-Moll kaum zu vergleichen (No-

Copyrighted material

tenbeispiel 2). An dieser Stelle tritt bereits die typisch Mahler'sche Ausdifferenzierung von Dynamik und Instrumentation zutage, woraus besondere Klangfarbenspiele resultieren (hier trifft dies vorrangig für die Verwendung weich klingender Blasinstrumente – Oboe, Englischhorn, Klarinette, Fagott, Horn – zu, die allerdings im Fortissimo geblasen eine warme Vollklanglichkeit erzeugen). Dieser unvermittelt erklingende Akkord besitzt eine deutliche Signalwirkung als Vorbereitung dessen, was sogleich zu hören ist. Er bewirkt den Effekt eines akustischen Fingerzeiges, eines Fokus auf denjenigen Bruder, der sogleich aus der anderen Welt heraus sprechen und anklagen wird. Dies alles findet in überdeutlicher Klarheit statt, bedingt durch Instrumentation und Satzfaktur. In diesen Takten wird, abgesehen vom signalhaften Akkord, in erster Linie Atmosphäre erzeugt, was durch die sehr hohen Liegetöne der Streicher und die sich stetig hinaufbewegenden es-Moll-Arpeggien der Harfen geschieht. Das Sujet des Überirdischen korrespondiert mit der oben beschriebenen weichen und vollen Klanglichkeit.[27]
Mahler besetzt den Part des toten Bruders mit einer Kinderstimme, was als Symbol und Ausdruck erdenferner Unschuld gewertet werden darf.[28] Schon der Beginn der Gesangsmelodie, der Rahmen des es-Moll-Dreiklanges, entbehrt der Terz, ist demnach gleichsam geschlechtslos. Zudem wird der signalartige Charakter, der zuerst durch den es-Moll-Akkord der Holzbläser und Hörner in Aktion trat, durch die hervorstechenden Intervalle Quarte und Quinte bekräftigt. Der Gesang ist zunächst deklamatorisch geprägt, die Melodie, gemäß dem An- und Aufrufgestus, nicht kantabel. „Klagen" wird deutlich hervorgehoben mittels des aufwärtsgerichteten Quintsprunges zum Spitzenton d", wobei letzter gleichzeitig den ersten Ton eines auf eine große Sekunde erweiterten Seufzers darstellt. Im Vergleich zum Particell-Stadium zeigt sich die Gesangsmelodie der 1880er Endfassung aufgrund der Aussparung der kleinen Koloratur schlichter (vgl. Notenbeispiel 1, Faksimile). Das „Klagen" der Singstimme findet hiermit noch kein Ende, es wird von den Holzbläsern, vor allem den Flöten aufgenommen und in Form eines Doppelschlages[29] er-

[27] Eckhard Roch sieht eine Parallele zum Klang der Erweckung Brünnhildes: „Beide Akkorde sind musikalisch-dramaturgisch inszenierte Momente der Offenbarung einer zuvor verborgenen Wahrheit" (Eckhard Roch, „Das klagende Lied – Mahlers vollendete Frühwerke und der Weg zur Ersten Symphonie", in: Peter Revers/Oliver Korte [Hrsg.], *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke* Band 1, Laaber 2011, S. 50).

[28] Reinhold Kubik verweist in seinem Vorwort zum Klavierauszug bereits auf diese Funktion der Knabenstimmen: „Während die anderen Singstimmen nicht die Funktion von Personen haben [...], ist die Stimme des singenden Knochens [...] dagegen eine Rolle. Damit ist keineswegs die Stimme eines Kindes gemeint. Den jüngeren Bruder muß man sich natürlich als jungen Mann denken, der auszieht, um eine Frau zu erringen. Die Knabenstimme erweckt vielmehr Assoziationen, die mit der übernatürlichen Sphäre des Jenseits zusammenhängen" (*Das klagende Lied*, Klavierauszug, S. I).

[29] Das Doppelschlagmotiv soll in Mahlers Spätwerk, hier insbesondere im *Lied von der Erde* und der Neunten Sinfonie, noch eine tragende Rolle spielen, bezeichnenderweise als Ausdruck von Leid und Einsamkeit. Anton Webern schlägt übrigens einen direkten Bogen zum Spätwerk: „Das ‚klagende Lied': wenn es auch in Einzelheiten zerfällt, aber wie wunderbar sind diese. [...] die Landschafts-

Copyrighted material

weitert (T. 347–350). Das Particell wiederum bringt die Verzierung, wie oben beschrieben, nur in der Singstimme. Die Erweiterung des „Klagens" auf die Instrumente verstärkt die Betonung dieser Emotion. Insgesamt zeigen die erwähnten Veränderungen vom Particell zur 1880er Fassung die deutliche Tendenz zu einer sehr individuellen und innovativen musikalischen Gestaltung. Die Passage zu „Um ein schönfarbig Blümelein" zeigt, dem Inhalt dieses Halbsatzes gemäß, eine deutlich kantablere Melodie, zudem in D-Dur. Der zweite Halbsatz hingegen („hat mich mein Bruder erschlagen!") trägt einen vergleichsweise elegischen Charakter, beginnend mit einer ins Stocken geratenden Rhythmik, insbesondere durch die bereits nach dem ersten Wort „hat" stehende Viertelpause, die im Particell noch nicht zu finden ist. Diese Passage wird von den Flöten mit zwei ausgedehnten, diesmal in kleiner Sekunde erscheinenden Seufzern kommentiert. Signifikantermaßen findet sich der Seufzer g–fis bereits am Schluss der Singstimme bei „-schla-gen", zusätzlich durch ein Ritardando gedehnt (T. 364 f.). Mit „Im Walde" erfolgt eine plötzliche dramatische Wendung, entsprechend der im Text geschilderten Situation, unterstrichen vom aufschreiartigen, da mit Tonleiter-Vorschlag versehenen c der Piccoloflöte und hohen Streicher, dem Oktavsprung zu Beginn des Gesanges sowie der markanten Rhythmik. Der zweite Halbsatz „mein Bruder freit ein wonnig Weib!" bringt mittels der um eine große Sekunde nach oben platzierten Sequenz eine nochmalige Spannungssteigerung mit sich. Gleichzeitig spielen 1. und 2. Violinen nahezu ununterbrochene Folgen von Achteltriolen, die den Charakter von Dramatik und Hast zusätzlich unterstreichen. Überhaupt ist im gesamten *Klagenden Lied* ein auffallender Kontrast von sprachlicher Schlichtheit des Textes und der überaus anspruchsvollen musikalischen Gestaltung festzustellen.
Insgesamt zeigt die Wort-Ton-Beziehung im *Klagenden Lied* Merkmale, welche an späterer Stelle in Mahlers Sinfonik wiederzufinden sind, wobei der Aspekt der innigen Anverwandlung von Musik und Textsemantik mittels Klangfarbengestaltung und semantisch besetzter Motive bzw. musikalischer Parameter mit Symbolfunktion (vgl. z. B. die musikalische Gestaltung der Jenseits-Sphäre) besonders hervorzuheben ist.

Stimmung unter dem Weidenbaum; das gleiche Motiv wie: ‚es wehet kühl im Schatten meiner Fichten'. Beinahe 30 Jahre früher" (Brief Anton Webernsan Heinrich Jalowetz, Mödling, 2.12.1926, in: Ernst Lichtenhahn [Hrsg.], *Anton Webern. Briefe an Heinrich Jalowetz*, Mainz u. a. 1999 [= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung* Band 7]). S. 568.

Copyrighted material

7.1 Zweite Sinfonie

7.1.1 Vierter Satz

7.1.1.1 Originaltext und Mahlers Version

Des Knaben Wunderhorn:

„Urlicht"
O Röschen rot,
Der Mensch liegt in größter Not,
Der Mensch liegt in größter Pein,
Je lieber möchte ich im Himmel sein.
Da kam ich auf einen breiten Weg,
Da kam ein Engelein und wollt mich abweisen,
Ach nein, ich ließ mich nicht abweisen.
Ich bin von Gott, ich will wieder zu Gott,
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,
Wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben.

Gustav Mahler:

O Röschen roth!
Der Mensch liegt in grösster Noth!
Der Mensch liegt in grösster Pein!
Je lieber möcht' ich im Himmel sein,
je lieber möcht' ich im Himmel sein!
Da kam ich auf einen breiten Weg;
da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen.
Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen!
Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen:
Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!
Der liebe Gott, der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,
wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!

Das *Wunderhorn*-Gedicht „Urlicht" behandelt die menschliche Sehnsucht nach dem göttlichen Ursprung („Ich bin von Gott, ich will wieder zu Gott") sowie das auf der Erde zu durchlebende Leid. Bereits die ersten Zeilen müssen Gustav Mahler stark angesprochen haben, da sie im Wesentlichen die Eckpunkte seiner (über lange Zeit) dualistischen Weltsicht markieren: „Der Mensch liegt in größter Not, / Der Mensch liegt in größter Pein, / Je lieber möchte ich im Himmel sein". Zu Anfang erscheint symbolartig die rote Rose, welche Mahler dem Sinfoniesatz wie eine Art Motto voranstellt. Diesem „Röschen rot" wird der Kummer des Menschen sowie der Wunsch nach Erlösung vorgetragen. Unvorbereitet wechselt das Bild: Von einer durch Feststellung und Wunsch charakteri-

Copyrighted material

sierten Situationsbeschreibung wird der Leser in eine Art Landschaft versetzt, indem das offensichtlich den Menschen schlechthin repräsentierende lyrische Ich „auf einen breiten Weg" kommt. Gleichzeitig wechselt das Tempus vom Präsens zum Imperfekt. Das lyrische Ich berichtet von der Begegnung mit einem Engel, der es offenbar des Weges verweisen wollte (der Engel, der den erneuten Zugang zum Paradies versperrt?). Doch der fiktive Erzähler verweigert den Verweis und liefert sogleich in des Menschen Urständen bei Gott, dessen Postulierung erneut im direkter wirkenden Präsens erfolgt, die Begründung für seine Entscheidung. Die beiden Schlusszeilen drücken die Gewissheit der Führung des Menschen durch Gott aus, symbolisiert vom „Lichtchen", welches eine Wegweiserfunktion übernimmt, bis er das „ewig selig Leben" erreichen wird. Dieser Zustand ist jedoch, repräsentiert durch den Tempuswechsel ins Futur, noch zukünftig.

Der Originaltext besteht aus einer einzigen freien Strophe, welche durch zwei Zäsuren unterteilt wird. Diese Einschnitte manifestieren sich bereits in der Interpunktion, indem am Ende der vierten und siebten Zeile ein Punkt erscheint. Jedoch unterscheiden sich diese Zäsuren in ihrer Intensität: Die erste ist zugleich die deutlichste, markiert sie doch den Übergang von der allgemein gehaltenen ‚Klage-und-Wunsch-Ebene' zum konkreten Ereignis des Widerstandes gegen den Engel. Die zweite Zäsur erweist sich im Vergleich mit der ersten als abgeschwächt, da die folgende (achte) Zeile die Begründung für das in der siebten Zeile beschriebene Handeln liefert, was eine deutliche Verbindung zwischen ihnen herstellt.

Verglichen mit anderen von Mahler bearbeiteten *Wunderhorn*-Texten halten sich die durch ihn vorgenommenen Abänderungen beim „Urlicht" in Grenzen. Der Komponist verzichtete auf weitreichende inhaltliche Änderungen, seine Eingriffe in den Text beschränken sich auf die Interpunktion, eingefügte Zeilenwiederholungen und den Austausch des Wortes „ich" in der drittletzten Zeile durch „und". Die Interpunktion änderte Mahler typischerweise dahingehend, dass er im Originaltext stehende Kommata durch Interjektionszeichen ersetzte. Des Weiteren fügte er nach „Weg" anstatt eines Kommas ein Semikolon – somit eine geringfügig stärkere Zäsur – ein. Das Ersetzen von Kommata durch Interjektionszeichen unterstreicht den mahnenden (erste Gedichthälfte) und zugleich bestärkenden (zweite Gedichthälfte) Gestus der Worte. Die betreffenden Aussagen erhalten dadurch eine höhere Prägnanz und Eindringlichkeit, was auf das besondere Gewicht hindeutet, das Mahler ihnen offenbar verleihen wollte. Zugleich betont er damit zwei für ihn und seine Weltsicht zentrale Topoi, nämlich das Leid des Menschen auf Erden und seine Sehnsucht nach Erlösung in der Transzendenz.

Formal schließt sich Mahler in weiten Bereichen der Originalfassung an und gestaltet die Satzform als eine Mischung aus Strophen- und durchkomponierter Form. Textmodifikationen nimmt er mittels Wiederholung

Copyrighted material

der dritten („Je lieber möcht' ich im Himmel sein!") und siebten Zeile („Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen!") sowie der Worte „der liebe Gott" vor.

7.1.1.2 Platzierung des Satzes innerhalb des Werkes

Dem „Urlicht" kommt innerhalb der Programmatik dieser Sinfonie eine bedeutende Funktion zu: die einer Mittlerrolle im dramaturgischen Gesamtablauf. Diesen Satz fügte Mahler am Schluss des Schaffensprozesses der ganzen Sinfonie ein[1], als er nach einer Verbindung von Scherzo und dem mächtigen Finale gesucht hatte.[2] Bezeichnenderweise setzen an die-

---

[1] Bekker hingegen äußert eine gegenteilige Ansicht: „Das ‚Urlicht' gehörte von vornherein in den Gesamtplan des Werkes, es war mit konzipiert". Bekker stützt seine Aussage darauf, Mahler habe keine Schwierigkeiten bei der Auffindung dieses Textes geäußert. Überdies habe er, bis auf einige Ausnahmen bereits vorher, angeblich seit 1888 Anregungen aus *Des Knaben Wunderhorn* empfangen (vgl. Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 72). Donald Mitchell wiederum befürwortet die Annahme, Mahler habe das „Urlicht" zu einem deutlich späteren Zeitpunkt der Sinfonie einverleibt. Zum Beweis führt er einen Ausschnitt aus einem Brief des Komponisten an, der diesen Sachverhalt untermauert: "In a [...] letter, which must however belong to 1895, Mahler writes to a friend: 'Regarding the *separate* edition [of 'Urlicht'], I beg you to consider that my 'piano score' was really the *original version* of the composition, before I knew that I would instrument it and insert it into the Symphony'". Mitchell unterbreitet eine weitere schlüssige Hypothese, indem er vermutet, der Komponist habe vorerst den Finalsatz geplant und, von diesem abhängig, dann das „Urlicht" eingefügt: "I doubt very much if at this stage (the summer of 1893) the placing of 'Urlicht' could have been determined, i. e. I doubt if Mahler knew how, precisely, he intended to use the song. This was something that could only be settled when a clearer picture of his Finale emerged, and that was still to be conceived and written" (DM II, S. 184). Eine vergleichbare Position ist bei Edward E. Reilly zu finden, wobei dieser zusätzliche Argumente hinsichtlich Charakter und Stimmung beifügt: "Mahler originally set this *Wunderhorn* text as a separate song, and apparently only at a fairly late stage decided to incorporate it into his symphony. One of several reasons for its inclusion was to provide the necessary contrast and change of mood and pace between the third movement and the finale, and also to allow the necessary musical time to elapse before the return of the 'shriek' of the third movement at the opening of the fifth movement" (Edward E. Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony", in: Donald Mitchell/Andrew Nicholson [Hrsg.], *The Mahler Companion*. New York 1999 [fortan Mitchell/Nicholson (Hrsg.), *The Mahler Companion*], S. 111). An anderer Stelle weist auch Mitchell dem „Urlicht" eine zwischen drittem und letztem Satz vermittelnde Position sowohl in dramaturgischer als auch musikalischer Hinsicht zu: "The Finale's thematic links with the song do not declare themselves until the choral conclusion of the movement is reached, and it strikes me as a real possibility that it was at this crucial moment that Mahler decided [...] the song was to play, and its ultimate placing, where it functions dramatically as a promise of the resolution to come and musically as preparation for the culminating and massive appearance of the 'redeeming Word', not to speak of providing an essential moment of repose after the energy of the Scherzo and before the tumult of the Finale. Thus it may have been that some vital decisions about 'Urlicht' were made very late in the day" (DM II, S. 186).

[2] Auch Mathias Hansen ordnet dem „Urlicht" diese Funktion zu: „Dem 4. Satz [...] kommt da nurmehr eine überleitende Rolle zu: er vermittelt zwischen den massiven Blöcken des Scherzos und dem Finale" (Hansen, *Musikführer Mahler*, S. 76). Ähnliches ist bei Bekker zu finden: „Seine [des „Urlichtes", S. H.] von einer Altstimme gesungenen Worte vermitteln zwischen diesem [dem Finalsatz, S. H.] und dem dritten Satz" (Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 86). Diesbezüglich schreibt er an weiterer Stelle: [Die] Erscheinungen dieser Welt [...] sind zu Gespenstern geworden [am Schluss des dritten Satzes, S. H.], fallen zurück in das Dunkel, aus dem sie im Anfang, gerufen durch die Zauberformel des Paukenschlages, hervorgekrochen waren. Nun aber, wo diese Welt und das, was sie an lebendigen Kräften bot, versagt hat – was bleibt jetzt? [...] Dieser Vierte [Satz] gibt Antwort. [...] ‚Je

Copyrighted material

ser Stelle das Wort und die menschliche Stimme ein. Dieser *Wunderhorn*-Text beschreibt, wie bereits oben erwähnt, in einfachen, zuweilen kindlich-naiven Worten die Sehnsucht des Menschen nach dem himmlischen Paradies, heraus aus den niederdrückenden Wirrnissen des Alltages[3] – und just an dem Schlüsselpunkt, wo in der Sinfonie der ausdrückliche, fast etwas weltflüchtige Wunsch nach Himmelseinkehr in Erscheinung tritt, verwendet Mahler das gesungene Wort.[4] Ein weiterer, hiermit verwandter Aspekt, der die exponierte Position des „Urlichtes" ausmacht, ist seine Stellung zwischen drittem und fünftem Satz. Das Scherzo thematisiert, laut Mahler, eine fundamentale Krise – die Verzweiflung des Menschen „an sich und Gott".[5] Das Finale hingegen steigert diese vorerst individuelle Krise ins Allgemeine, indem es zunächst schonungslos eine apokalyptische Vision schildert. Zwischen diesen markanten dramaturgischen Stationen der Sinfonie steht nun das „Urlicht" mit seiner spezifischen ideenprogrammatischen Bedeutung und nicht zuletzt mit dem gesungenen Wort: Der Text (und somit auch die menschliche Stimme, die ihn singt) nimmt einen Teil der Bedeutung des Finalschlusses, die Auferstehung im Geiste, voraus.[6] Er gibt gleichermaßen die ‚Richtung' an, die der Mensch, trotz (oder gerade aufgrund) des bevorstehenden Jüngsten Tages einschlagen sollte.[7] Die menschliche Stimme mahnt – ge-

---

lieber möchte ich im Himmel sein'. Damit ist das Ziel gegeben, zugleich die Antwort auf die stumme Schlußfrage des Fischpredigt-Scherzo. Hier führt der Weg weiter" (ebd., S. 89).

[3] Nach Frank Berger setzt Mahler in seinen frühen Sinfonien überall dort die menschliche Stimme ein, wo sich der Wunsch nach himmlischer Erlösung manifestiert: „Mahlers Beziehung zur ‚anderen Welt' ist zunächst immer ein Rückgriff auf das *verlorene Paradies*. Das kindliche *Unschuldsprinzip* des Menschen, das Leben vor dem Sündenfall repräsentierend, ist [...], zumindest beim frühen Mahler, gleichbedeutend mit der ‚Wunderhorn-Welt', vertreten durch die menschliche Stimme, die bei ihm da, wo sie auftritt, im Grunde *immer* vom ‚himmlischen Leben' singt – wenngleich seine Infragestellung durch die grausame Realität des Irdischen dabei stets mitschwingt" (Frank Berger, *Gustav Mahler. Vision und Mythos. Versuch einer geistigen Biographie*, Stuttgart 1993 [fortan Berger, *Vision und Mythos*], S. 22). Wenngleich das in der vorliegenden Arbeit mehrfach zitierte Buch Bergers einige wertvolle Ansätze zur Interpretation der Musik Mahlers liefert, so ist seiner Vorgehensweise nicht durchweg zuzustimmen. Insbesondere seine Zitation der vermeintlichen Mahler-‚Biographie' von Berndt W. Wessling (*Gustav Mahler. Ein prophetisches Leben*, Hamburg 1974) muss als unwissenschaftlich gebrandmarkt werden.

[4] Bekker gibt folgende Begründung für den Einsatz der Singstimme in diesem Satz: „Dieser Satz ist der seelische Angelpunkt des Ganzen. Hier entscheidet sich der weitere Fortgang, der nach dem dritten Satz in Frage gestellt war. Die Menschenstimme wird nicht nur zur Künderin der Worte, die auf den Weg zu Gott deuten als auf den Einzigen, der aus Not und Pein den Menschen wieder zum Schöpfertum führt [...]. Die Stimme erscheint auch in musikalisch klanglicher Beziehung als notwendige Steigerung gegenüber der instrumentalen Klangwelt, als Pförtnerin jenes überirdischen Ideenreiches, das sich in der Not des ersten und dritten Satzes tröstend öffnet und durch eine bisher unbekannte Darstellungsart symbolisiert werden mußte" (Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 91).

[5] Vgl. „Dresdner" Programm zur Zweiten Sinfonie, abgedruckt in: *GoR*, S. 87.

[6] Bei Hansen ist eine adäquate Interpretation zu finden: „[Das ‚Urlicht'] bereitet allerdings mit seiner zarten Klage über menschliche Not, mit seinem Flehen um Erlösung den Boden, auf dem dann die Auferstehungsvision Gestalt annimmt". Daraus schlussfolgert der Autor, dem überleitenden Charakter des Liedes hafte somit nichts lediglich Episodisches an (vgl. Hansen, *Musikführer Mahler*, S. 76).

[7] An dieser Stelle sei auf die von Mahler ursprünglich dem Finalsatz verliehene Überschrift „Lux lucet in tenebris!" hingewiesen. Friedrich Buchmayr und Jörg Rothkamm vermuten, auch in Anlehnung an Reilly (Gustav Mahler: *Symphony No. 2 in c minor "Resurrection"*, Facsimile, New York 1986, S. 62), einen möglichen Zusammenhang zum „Urlicht": „Von semantischer Bedeutung [...] ist

Copyrighted material

nau an diesem Kreuzungsweg – den Menschen. Gleichzeitig ist dies auch ein Zeichen dafür, dass allein der Mensch, symbolisiert eben durch die menschliche Stimme, aus sich selbst heraus die an diesem Punkt gestellten Aufgaben zu bewältigen habe (siehe auch Finale: „Mit Flügeln, die ich mir errungen, in heissem Liebesstreben werd' ich entschweben zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen").
Abschließend sei auf einen weiteren Aspekt hingewiesen: In gewisser Weise wird das Erscheinen des gesungenen Wortes sukzessive vorbereitet, indem die ersten beiden Sätze rein instrumental konzipiert sind, der dritte Satz dann das indirekte Wort – basierend auf dem *Wunderhorn*-Lied „Des Antonio zu Padua Fischpredigt" – enthält und das „Urlicht" schlussendlich gesungen wird.[8]

7.1.1.3 Formale Beziehungen zwischen Text und Musik

Wie bereits in Kapitel 7.1.1.1 erwähnt, ist eine deutliche formale Orientierung des „Urlicht"-Satzes an der Textvorlage festzustellen. Seine Gliederung lehnt sich an die Gedichtform an, indem mittels Kombination aus durchkomponierter und Strophenform sowohl der Einstrophigkeit der Dichtung als auch den in ihr enthaltenen Zäsuren entsprochen wird.[9] Mahler berücksichtigt gleichfalls die Stärke der im Text vorgegebenen Zäsuren. Die erste zeigt sich musikalisch in einer nach Beendigung des Gesanges vorgetragenen instrumentalen und kadenzierenden (in die Ausgangstonart Des-Dur zurückführenden) Abschlussfloskel (T. 30–35), einem sich anschließenden kurzen instrumentalen Zwischenspiel (T. 36 f.) mit deutlich verändertem motivischem Material (Triolenmotivik) sowie

---

die doppelt unterstrichene Überschrift auf dem ersten Blatt [der unlängst im Nachlass Johannes Hollnsteiners aufgefundenen und bislang unbekannten Skizzen Mahlers zur Zweiten Sinfonie, S. H.], die Mahler zu diesem Zeitpunkt als Überschrift für den gesamten fünften Satz plante: ‚Lux lucet in tenebris!' (Das Licht leuchtet in der Finsternis). Dieses aus dem Prolog des Johannesevangeliums (Joh 1,5) stammende Zitat kennzeichnet stimmig die Funktion des Finales, das die Auferstehung der Toten beschwört. Möglicherweise versuchte Mahler, durch diese Überschrift den Bezug zum vorangehenden ‚Urlicht'-Satz zu verdeutlichen, wo es zuletzt heißt: ‚Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben, wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!'" (Friedrich Buchmayr und Jörg Rothkamm, „Unbekannte Skizzen zu Mahlers Zweiter Symphonie aus dem Nachlaß des Theologen Johannes Hollnsteiner", in: *NzMF* 47, S. 13 und 9 [Faksimile]).

[8] Dieser Umstand wird bereits von Bekker erwähnt: „Aus den beiden rein instrumental empfundenen Vordersätzen tastet sich Mahler über die andeutende, aber noch nicht zum begrifflichen Ausdruck gelangende Tonsprache des Fischpredigt-Scherzo durch zum zaghaften, vereinzelt suchenden ‚Urlicht'-Solo, an das sich dann, nach nochmaliger Abwandlung der grundlegenden Instrumental-Ideen der zu hymnischer Pracht aufsteigende Auferstehungschor anfügt: letzte endgültig klärende Lösung" (Bekker. *Mahlers Sinfonien*, S. 73).

[9] Rudolf Stephan geht von einer Gliederung des „Urlicht"-Satzes gänzlich in Strophenform aus: „Mahler hat das Gedicht zunächst durch Wiederholungen (von Versen oder Halbversen) strophisch gegliedert. Dies wurde u. a. auch nötig, weil Mahler den ersten Vers als Motto verselbständigt hat. Die Wiederholungen dienen zwar primär der Steigerung des Ausdrucks, die dadurch entstehenden Entsprechungen sind aber auch für die Formdisposition bedeutsam" (Stephan, *Mahler. II. Symphonie*, S. 60).

Copyrighted material

einem unvorbereiteten Sprung in die Paralleltonart b-Moll (T. 36). Darüber hinaus ergänzt Mahler die Einschnitte um zwei weitere: Nach Beendigung der fünften Zeile erklingt erneut ein, wenn auch kurzes, aber doch prononciertes instrumentales Zwischenspiel, in welchem die Solo-Violine motivisch-thematisches Material der vorher präsenten Gesangsstimme aufnimmt und erweitert. Ebenso wird die sechste von der darauffolgenden Zeile durch eine in Form eines zweitaktigen Streicherintermezzos eingebrachte Zäsur getrennt. Ihr Charakter des Innehaltens wird durch die der 1. Solo-Violine sowie der pausierenden Singstimme zugewiesenen Vortragsbezeichnung „Ritenuto" verstärkt. Des Weiteren erscheint eine musikalische Zäsur nach der Wiederholung der Worte „Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen!": Während die Altstimme pausiert, greifen 1. und 2. Oboe das zu den Worten „nicht abweisen" erklungene Motiv auf. Darüber hinaus bereiten sie den nun folgenden Tonartwechsel von zuletzt fis-Moll zurück in die Ausgangstonart Des-Dur vor. Schließlich weist auch die vorletzte Zeile („Der liebe Gott, der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben") eine schwächere Zäsur auf. Sie kommt einerseits durch die Wiederholung der ersten drei Worte und der entsprechenden, mit Ausnahme des Anfangstones (a' bzw. b') gleichbleibenden Melodie und andererseits durch die mittels eines erneut vermerkten „Ritenuto" verbreiterte Achtelpause in der Singstimme (T. 58) zustande.

Offensichtlich hat sich Mahler am Reimschema des *Wunderhorn*-Gedichtes nicht orientiert. Besonders deutlich kommt dies bei der musikalischen Umsetzung der identisch endenden Zeilen zum Ausdruck. Während beispielsweise die beiden Anfangszeilen identische Schlüsse (aa) aufweisen, differiert hingegen deren melodische Gestaltung. Hierbei handelt es sich um ein besonders hervortretendes Beispiel, zumal nach „roth" vor der Fortsetzung des Gesanges ein instrumentales Zwischenspiel, der choralartige Einschub, erklingt. Mahler koppelt die erste Zeile somit vom nachfolgenden Text ab, indem er sie als eine Art Motto voranstellt.

Eine gesonderte Betrachtung verlangt die Gestaltung der Wortbetonungen. Im Gegensatz zum ähnlichen formalen Aufbau von Gedicht und Sinfoniesatz weist die Rhythmisierung der Singstimme partiell deutliche Unterschiede im Vergleich zur literarischen Vorlage auf. Besonders augenfällige Beispiele in dieser Hinsicht sind die erste und die letzte Zeile. Das *Wunderhorn*-Gedicht zeigt in beiden Fällen ein jambisches Versmaß. Mahler hingegen gestaltet die Gesangsmelodie rhythmisch dahingehend, dass bis auf die jeweils erste Silbe alle anderen eine Akzentuierung erfahren. Somit kann jedes einzelne Wort, jede einzelne Silbe vom Hörer als besonders prononciert empfunden werden. Zudem sind einzelne Worte auszumachen, die im Gegensatz zum Originaltext in der gesungenen Fassung betont werden. Ein Beispiel dafür ist am Beginn der dritten bzw. vierten Zeile zu finden: Die Worte „Der Mensch" unterliegen je einer Be-

Copyrighted material

tonung, die allerdings unterschiedlich gestaltet werden. Die Hauptbetonung liegt deutlich auf „Mensch" in Form der vermerkten halben Note. Aber auch der vor ihm stehende Artikel wird im Vergleich zum üblichen Sprachgebrauch stärker hervorgehoben. Dies geschieht nicht, wie beim Nachfolgewort, unter Zuhilfenahme einer entsprechenden Rhythmisierung, sondern durch das Gleichbleiben der Tonhöhe (gis'), was eine Betonung auch des ersten Wortes erzeugt. So kommen beide Worte in ihrer musikalischen Ausgestaltung dem Hörer mit Prägnanz ins Bewusstsein. In der vierten Zeile ist ein ähnliches Prinzip bei den Worten „Je lieber" zu erkennen. Sowohl „Je" als auch „lie-" stehen auf gleicher Tonhöhe (b'), womit wiederum auch das erste Wort prononciert wird. Ebenso sind beide Silben des Wortes „Himmel" mittels melismatischer Dehnung über jeweils zwei Viertelnoten hervorgehoben. Eine Entsprechung erscheint weiterhin am Beginn der fünften Zeile („Da kam"). Am Schluss der sechsten Zeile („-weisen"), der achten („Ich bin", „wieder"), der neunten („wird mir ein Lichtchen geben") und der letzten Zeile („leuchten mir bis in das ewig selig Leben!") befinden sich zum Teil größere Betonungshäufungen. Auch die siebte Zeile weist Abweichungen auf, jedoch werden hier neben zusätzlichen Betonungen („Ach", „-sen") vor allem Senkungen hinzugefügt („ließ", „nicht"). Die musikalische Gestaltung der Worte „wird leuchten mir bis in das ewig, selig Leben!" zeigt eine Häufung von Betonungen, die mit vergleichsweise unauffälligen Mitteln erzeugt werden. Das Wort „leuchten" wird durch melismatische Dehnungen beider Silben über je zwei Viertelnoten sowie den Oktavsprung d'–d'' hervorgehoben. Ab dem d'' verläuft die Gesangsmelodie sekundschrittweise abwärts bis zum Wort „das". Dieses sukzessive Abwärtsgehen vermittelt ebenfalls den Eindruck einer Betonung jeder betroffenen Silbe bzw. jedes Wortes. Die Betonungsgestaltungen von „ewig" und „selig" entsprechen einander. Die jeweils erste Silbe wird melismatisch gedehnt, die darauffolgende Silbe mit einer halben Note versehen. „Leben" wird auffällig durch Verwendung einer auf der ersten Silbe stehenden punktierten halben Note betont. Andererseits lassen sich auch Übereinstimmungen mit dem originalen Versmaß finden, so in der zweiten und dritten Zeile: Abgesehen von der oben genannten Einschränkung (Prononcierung des Artikels „Der") nimmt Mahler hier das Metrum auf, d. h. auf jedem betonten Wort steht eine halbe (und somit betonende) Note, wohingegen die unbetonten Silben und Worte mit Viertelnoten versehen werden.[10]

[10] Stephan, *Mahler. II. Symphonie*, S. 61.

Copyrighted material

7.1.1.4 Text und harmonische Gestaltung

Wie bereits in der Einleitung dargestellt, erheben die nachfolgenden Tabellen keinen Anspruch auf lückenlose Vollständigkeit, sondern geben einen Überblick bezüglich der wesentlichen harmonischen Stationen, insbesondere bei textinterpretatorischer Relevanz. Um die enge Beziehung zum gesungenen Wort zu verdeutlichen, wird der jeweilige Text, sofern mehrere Singstimmen vorgeschrieben sind, in seiner strukturellen Verteilung wiedergegeben.

Formt.	Text und harmonische Gestaltung	T.
Einleitung	O Röschen roth! **b As Des**	Auft.–2
1. Abschnitt	Der Mensch liegt in grösster Noth! Der Mensch liegt in grösster Pein! **cis(=des)**----------**B**^{7}----------	14–20
	Je lieber möcht' ich im Himmel sein. **Ges**$^{9+}$ **es**$_{5}$ **b Ges**	22–26
	je lieber möcht' ich im Himmel sein! **b f Ges (Des)**	26–30
2. Abschnitt	Da kam ich auf einen breiten Weg: **b**----------	37–40
	da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen. **A**----------**a**$^{6-5}$	44–47
	Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen! **Cis**^{7}----------	49–51
	Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen: **E**$^{7/9-}$ **g/Es**^{7}	51–53
3. Abschnitt	Ich bin von Gott und will wieder zu Gott! Der liebe Gott, der liebe Gott **Des**$_{5}^{7}$----------**D**$_{5}^{7}$----------**Es**$_{5}^{7}$----------	54–58
	wird mir ein Lichtchen ge---ben, wird leuchten mir bis in das ewig selig ----------**Bb**$^{4+-3}$ **Ges Des As**^{7}	58–64
	Le----ben! **Des**$^{42-31}$	65

Copyrighted material

7.1.1.5 Interpretation des Textes durch die Musik

Das Gedicht lebt von einer aus dem Volksmund und seiner einfachen Diktion resultierenden Stimmung. Die dem äußeren Wortlaut entnehmbaren Aussagen beinhalten in der Regel zugleich die wesentliche Bedeutungsqualität (abgesehen von der kryptisch-symbolhaften roten Rose). Mahler zeichnet den charakteristischen *Wunderhorn*-Ton musikalisch genau nach – bereits eine der Vortragsbezeichnungen zu Beginn des Satzes lautet „schlicht". Zur Vortragsweise bemerkte er anlässlich der Aufführung der Zweiten Sinfonie in München am 20. Oktober 1900:

> „Dazu brauche ich die Stimme und den schlichten Ausdruck eines Kindes, wie ich mir ja, von dem Schlag des Glöckleins an, die Seele im Himmel denke, wo sie im ‚Puppenstand' als Kind wieder anbeginnen muß."[11]

Diese Schlichtheit findet sich verschiedentlich in der Musik wieder. Als Beispiele seien stellvertretend die durchweg einfache und kantable Gestaltung der Singstimme (Dominanz von kleinschrittiger Melodiebildung, mehrfach auch in Tonleiterabschnitten, unkomplizierte Rhythmik) sowie die übersichtliche Struktur des Instrumentalsatzes genannt.

Der „Urlicht"-Satz ist durch ein besonders enges strukturelles Verhältnis von Sing- und Instrumentalstimmen geprägt. Die Instrumente vollziehen die Gesangsmelodie mit, wandeln sie ab, entwickeln Fortspinnungen oder nehmen einzelne Motive auf bzw. modifizieren diese. Schon das zu Beginn gesungene Symbol „O Röschen roth!" erfährt im anschließenden Instrumentalchoral eine Verarbeitung und Weiterentwicklung, indem das Motiv des „Röschen roth" in Diminution aufgenommen und sequenziert wird. Dadurch verbleibt dieses Motto nicht in seiner einmaligen gesungenen Präsentation, sondern bekommt aufgrund der Einbindung in den Instrumentalsatz ein zusätzliches Gewicht. Die daraufhin folgende Gesangsmelodie mit der sich in ihr artikulierenden Klage und anschließenden Hoffnung wird über weite Abschnitte von 1. und 2. Violine bzw. Viola mitvollzogen, womit eine Verstärkung der Singstimme wie auch der inhaltlichen Ebene des gesungenen Textes einhergeht. Eine weitere Kongruenz von Sing- und Instrumentalstimme(n) findet sich beim Schlussbekenntnis „Ich bin von Gott und will wieder zu Gott! Der liebe Gott ... wird mir ein Lichtchen geben, wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!": An dieser Stelle tragen die 2. Solo-Violine und partiell auch 1. (Solo-) Violine, weiterhin Flöten, Oboen, Englischhorn, Klarinetten, 2. Violine sowie Viola die gesungene Melodie mit. Hierbei sind vor allem die Takte 60–62 hervorzuheben, in denen die meisten Streicher die Singstimme mitvollziehen bzw. in der Unterterz begleiten (2. Violine), wobei die dazu lautenden Worte („geben, wird leuchten mir bis in das"), welche die Gewissheit der Führung durch Gott beinhalten, klar bestärkt werden.

---

[11] *NBL*, S. 168.

Copyrighted material

Trotz aller musikalischen Untermauerung der Einfachheit des Textes wird das Wort durch die Musik subtil ausgedeutet, mitunter auch überhöht. Dies beginnt bereits zu Anfang mit dem eröffnenden Motto: Die dazugehörigen drei, in Sekundschritten aufwärtsgeführten Töne werden nach ihrer Präsentation durch die Singstimme von den Trompeten übernommen und verarbeitet. Der im Hintergrund positionierte und sich über elf Takte erstreckende Bläsersatz (T. 3–13) suggeriert durch seine Zusammenstellung (drei Trompeten, vier Hörner, Fagott, Kontrafagott) den Klang einer Orgel. Zudem verwendet Mahler in diesen Takten mit dem akkordischen Satz das Stilmittel des Chorals, womit die bereits durch die orgelartige Klangfarbe hervorgerufene sakrale Atmosphäre untermauert wird. Diese Festlegung auf ein bestimmtes Sujet (das der Sakralität) markiert zugleich eine Textüberhöhung, da die Worte zwar religiöse Parameter ansprechen, aber keine speziell kirchliche Atmosphäre vermitteln. Die nachfolgende Aussage „Der Mensch liegt in grösster Noth" manifestiert sich in cis-Moll (somit der enharmonischen Variante der Ausgangstonart Des-Dur), welches nach tradierter Tonartenästhetik u. a. mit „Bußklage" und „trauliche[r] Unterredung mit Gott" assoziiert wird.[12] Der Schmerz, der insbesondere in den Worten „grösster Noth" enthalten ist, wird mittels zweier kleiner Sekunden (*Pathopoeia*, T. 16 f., Notenbeispiel 3) verdeutlicht. Die erste Silbe „grö-" ist durch eine halbe Note verlängert und erfährt dementsprechend eine Betonung, was das Schmerzvolle der Aussage zusätzlich ins Bewusstsein hebt. Der darauffolgende Satz steht inhaltlich dem vorangegangenen nicht nach, dennoch verweist die Wendung nach B-Dur bereits auf den sich anschließenden Wunsch, lieber im Himmel zu sein. Das Wechselnotenmotiv („in grösster Pein") wird von 1. und 2. Trompete aufgenommen und somit verstärkt (T. 20–22, Vortragsbezeichnung „espress."). Die Aussage „Je lieber möcht' ich im Himmel sein" wird mehrfach unterstrichen: durch melismatische Dehnung des Wortes „lieber", das Mitvollziehen der Melodie von den drei hohen Streichern (T. 23) sowie die zusätzliche Wiederholung der Aussage. Eine deutliche Interpretation des Textes erscheint in Form eines aufwärtsgeführten Oktavsprunges am Anfang des Wortes „Himmel". Der ‚Blick nach oben' ist hier unverkennbar (*Anabasis*). Überdies geht die Dynamik vom p zum pp zurück, ein Zeichen für die Intimität des ausgesprochenen Wunsches. Seine Wiederholung zeigt wiederum eine aufsteigende melodische Linie (*Anabasis*). In T. 27 nimmt die 1. Oboe die Gesangsstimme auf und spinnt sie nach deren Ende fort (Vortragsbezeichnung „molto espressivo"). Am Schluss dieses instrumentalen Zwischenspiels (T. 31–35) ist in den Stimmen der Streicher die Spielanweisung „ersterbend" verzeichnet, wohl ein musikalisches Symbol dafür, dass hier tatsächlich

[12] Vgl. Schubart, *Ästhetik der Tonkunst*, S. 379.

Copyrighted material

etwas oder jemand ‚stirbt', woraufhin nach der Generalpause (T. 35) ein musikalischer wie inhaltlicher Neuanfang folgt.
Mit T. 36 wird eine gänzlich andersartige Klangsphäre eröffnet, welche im Text begründet ist („Da kam ich auf einen breiten Weg"): Sehr deutlich tritt dieser Bruch durch den unvorbereiteten Wechsel von Des-Dur in die Paralleltonart b-Moll hervor. Eine bedeutende Rolle spielt zudem die Instrumentation, welche insbesondere durch das Glockenspiel eine zarte Klangfarbe erhält, unterstützt von der kammermusikalisch-durchsichtigen Besetzung. In dieser Gestaltung liegt ein erneutes textüberhöhendes Moment, da der in den Worten erwähnten neuartigen Atmosphäre eine bestimmte Qualität, vermittelt durch die zarte Klangfarbe sowie die Tonartengestaltung, zugewiesen wird. Verstärkt wird dieses ungewohnt neue Element durch ein ostinates Triolenmotiv, das im Vergleich mit der rhythmischen Gestaltung des ersten Abschnittes eine erhöhte Beweglichkeit mit sich bringt. Die 1. Solo-Violine spinnt die zuvor von der Altstimme gebrachte Melodie fort (T. 40–43, „espressivo"), wobei diese Kantilene mit einer Modulation nach A-Dur und einer dementsprechenden Aufhellung verbunden ist. In T. 44 setzt die Altstimme erneut ein, der Text wird mit den Worten „Da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen" fortgeführt. Diese wiederum neue Situation zeigt sich in der plötzlich umfangreicheren Besetzung, dem erwähnten Tonartenwechsel zu A-Dur und einer stärkeren Bewegtheit, insbesondere in den Streichern. Die Takte 48 f. zeigen zwei Seufzer (1. Solo-Violine), die mit dem unmittelbar davorstehenden Text („und wollt' mich abweisen") reminiszenzartig korrespondieren.[13] Doch bereits gleichzeitig zu diesen Worten begehrt die Altstimme gegen die Abweisung auf, verdeutlicht durch eine aufsteigende Linie (bis zum e") und den Terzsprung an deren Schluss. Es folgt die Antwort: „Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen!", welche ebenfalls musikalisch unterstützt wird, indem ein Akzent sowie eine Akkordbildung auf „nein!" dessen Entschiedenheit bekräftigen, ebenso die Repetition der gesamten Aussage, welche zusätzlich auf einer höheren Tonstufe erfolgt (*Climax*). Die Worte „nicht abweisen" werden durch 1. und 2. Oboe wiederholt aufgegriffen, wobei die Spielanweisung „Leidenschaftlich, aber zart" einen ernsten, zugleich Zuversicht suggerierenden Charakter vermittelt.
Der nun folgende neue Abschnitt („Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!") wird durch einen erneuten Tonartenwechsel markiert, der zunächst in die Ausgangstonart Des-Dur zurückführt. 2. Solo-Violine und

[13] Bekker notiert diesbezüglich: „Das Traurige der Abweisung kommt nur in der seltsamen Betonung der zweiten Silbe ‚Ab-weisen' zum Ausdruck" (Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 90). Auch das Motiv des Ringens mit dem Engel muss Mahler angesprochen haben. Gegenüber Bauer-Lechner hatte er bestätigt, dass ihn der mit dem Engel ringende Jakob fasziniere: „Ein großartiges Bild für den Schaffenden ist Jakob, der mit Gott ringt" (*NBL*, S. 76). Das zuvor vermerkte A-Dur verweist nach Schubart aber bereits auf „unschuldige Liebe" und „Gottesvertrauen" (Schubart, *Ästhetik der Tonkunst*, S. 379).

Copyrighted material

I. Violine unterstützen die Singstimme, die I. Solo-Violine antwortet versetzt und „zart drängend" mit dem Kernmotiv dieser Takte (Viertel-, zwei Achtel-, Viertelnote). Dieses Drängen manifestiert sich vorrangig[14] im harmonischen Bereich in Form des chromatischen Aufwärtssteigens von Des- über D- nach Es-Dur innerhalb der Takte 55–57, wobei der Eindruck des konsequenten Voranschreitens neben der halbtönigen Aufwärtsbewegung auch auf den taktweise erfolgenden Harmoniewechseln beruht. Überdies erhält diese Passage durch die Aufeinanderfolge von Quartsextakkorden ein zusätzliches Spannungsmoment. Die Quintbässe entbehren der soliden Basis des Grundtons und unterstützen somit den vorwärtsdrängenden Gestus. Daraufhin folgt, in Wort und Ton ausgedrückt, die Erlösung: „wird mir ein Lichtchen geben, wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben". Akzente verleihen der Altstimme in T. 58 zusätzliche Markanz, gleichsam als Ausdruck von Gewissheit. Wie bereits im vorigen Kapitel beschrieben, erscheint jedes Wort in Betonung. Die hohen Streicher bekräftigen die Melodie, ebenso Flöte, Oboe und Englischhorn (T. 58–62). T. 61 ‚leuchtet' durch den an dieser Stelle verzeichneten Oktavsprung entsprechend der Worte auf, wobei die im Text erwähnte Metapher des Lichtes somit eine akustische Verdeutlichung erfährt. Den aufwärtsgerichteten Triolen (T. 63 f., 67, Harfe) haftet etwas Symbolisches an[15], zumal sie gleichzeitig mit den Worten „ewig", „selig" bzw. am Schluss des Satzes – hier als eine Art Ausklang – stehen. Hinzuzufügen ist weiterhin das Hinstreben der musikalischen Entwicklung ab „wird mir..." zum Schlüsselwort „Leben". Besonders deutlich erscheint dieser Vorgang im Verein mit der schrittweisen Aufwärtsbewegung ab „ewig". Eine dezente, aber doch signifikante dynamische Untermalung stellt das crescendo auf „-lig" dar, mit welchem „Leben" direkt angesteuert wird. Der Schluss führt in die Tonika Des-Dur zurück, wobei deren Vorzeichenreichtum nach tradierter Vorstellung mit erhöhter Ausdrucksintensität verbunden wird.[16] Tatsächlich ist das vom lyrischen Ich erhoffte Geborgensein im Himmel am Ende des Satzes noch nicht gegenwärtig, der vordergründig ruhig verklingende Schluss entbehrt somit nicht einer immanenten, leichten Spannung.

---

[14] Wiederum sind bei Bekker interessante Hinweise bezüglich der ausdeutenden Funktion der Musik zu lesen. Zu dieser Passage schreibt er: „Das Bewußtsein der Gotteskindschaft bricht elementar durch. Der Stil wechselt im Augenblick. An Stelle der diatonischen Melodik tritt bewußt gesteigerte Chromatik. Die vorher langgesponnenen Phrasen verkürzen sich auf halbe Takte voll rhythmischen Drängens, die Harmonien schreiten chromatisch von Terzquart- zu Terzquartakkord. Eine Steigerung von ergreifender Intensität breitet sich in diesen vier Takten aus, bis beim Molto ritenuto die Zuversicht gewonnen, die Einlenkung in die Grundtonart Des-dur wiedergefunden ist" (Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 91).

[15] Vgl. S. 120 f.

[16] „Grundsätzlich galt für Schubart, daß sich die Intensität des Ausdrucks mit der Anzahl der Vorzeichen steigern ließe" (Partsch, „Alte Tonartensymolik in Mahlers Liedschaffen?", in: Aspetsberger/Partsch [Hrsg.], *Mahler-Gespräche*, S. 178 f.).

Copyrighted material

Die Beziehung von Wort und Ton besteht in diesem Satz vorrangig auf der Ausdrucksebene. Die Musik nimmt den volksliedhaften Charakter der Verse auf (in Form überwiegend schlichter Melodik, dies sowohl in der Singstimme als auch im Instrumentalpart). Darüber hinaus besteht ein weiterer Konnex auf der formalen Ebene (s. o.). Auch in semantischer Hinsicht sind Korrespondenzen festzuhalten, wenngleich weniger prägnant, als dies im Bereich des Ausdruckes der Fall ist. Die Textvorlage selber besteht überwiegend aus klaren Aussagen, die in kurzen Sätzen aneinandergereiht werden. Die schlichte Wortwahl ist zudem kaum symbolgeladen (Ausnahme: „Röschen roth" sowie die Lichtmetapher), was das weitgehende Fehlen verdeckter Bedeutungsebenen mit sich bringt – der direkte Wortlaut vermittelt zugleich die maßgebliche Botschaft. Folglich finden sich nur relativ wenige textüberhöhende Elemente in der musikalischen Gestaltung. Die Wort-Ton-Beziehung bewegt sich vorrangig auf den Ebenen des Ausdruckes und der Textverdeutlichung, dies aber in durchaus subtiler Qualität.

Copyrighted material

7.1.2 Fünfter Satz

7.1.2.1 Originaltext und Mahlers Version

Friedrich Gottlieb Klopstock:

Die Auferstehung
Melodie: Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand

Auferstehn, ja auferstehn wirst du,
Mein Staub, nach kurzer Ruh!
Unsterblichs Leben
Wird, der dich schuf, dir geben!
Halleluja!

Wieder aufzublühn werd ich gesät!
Der Herr der Erndte geht,
Und sammelt Garben
Uns ein, uns ein, die starben!
Halleluja!

Tag des Danks! der Freudenthränen Tag!
Du meines Gottes Tag!
Wenn ich im Grabe
Genug geschlummert habe,
Erweckst du mich.

Wie den Träumenden wirds dann uns seyn!
Mit Jesu gehn wir ein
Zu seinen Freuden!
Der müden Pilger Leiden
Sind dann nicht mehr!

Ach ins Allerheiligste führt mich
Mein Mittler dann; lebt' ich
Im Heiligthume,
Zu seines Namens Ruhme!
Halleluja!

Gustav Mahler:[17]

Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,
mein Staub, nach kurzer Ruh!
Unsterblich Leben! Unsterblich Leben
wird der dich rief, dich rief dir geben!

---

[17] Die strophische Gliederung wird nach den in Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler. Chronique d'une vie*, Vol. I *Vers la gloire 1860–1900*, Paris 1983 (fortan HLG I [frz.]), S. 1028 f. abgedruckten Autographen (s. Anhang) wiedergegeben. Orthographie und Interpunktion folgen dem Text in der Partitur.

Copyrighted material

Wieder aufzublüh'n wirst du gesät!
Wieder aufzublüh'n wirst du gesät!
Der Herr der Ernte der Herr der Ernte geht
und sammelt Garben
uns ein, die starben!

(nach Friedrich Gottlieb Klopstock)

O glaube, Mein Herz o glaube:
Es geht dir nichts verloren!
Dein ist Dein ja Dein, was du gesehnt!
Dein, was du geliebt, was du gestritten!
O glaube: Du wardst nicht umsonst geboren!
Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!

Was entstanden ist, das muss vergehen!
Was vergangen, auferstehen!
Hör' auf zu beben! Hör' auf zu beben!
Bereite dich! Bereite dich zu leben!

O Schmerz! Du Alldurchdringer!
Dir bin ich entrungen!
O Tod! Du Allbezwinger!
Nun bist du bezwungen!
Mit Flügeln, die ich mir errungen,
in heissem Liebesstreben
werd' ich entschweben [...]
zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen!
Mit Flügeln, die ich mir errungen,
werde ich entschweben! [...]
Sterben werd' ich, um zu leben!
Sterben werd' ich, um zu leben.

Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,
mein Herz, in einem Nu!
Was du geschlagen, was du geschlagen,
zu Gott, zu Gott, zu Gott wird es dich tragen!

Friedrich Gottlieb Klopstocks Gedicht „Die Auferstehung"[18] gliedert sich in fünf Strophen à fünf Zeilen, wobei die dritte Strophe mit nur vier Zeilen die einzige Ausnahme bildet. Refrainartig erscheint am Ende der ersten, zweiten und letzten Strophe „Halleluja!". Das Gedicht behandelt die Gewissheit der auf den Tod folgenden Auferstehung im Geiste. Dieses „unsterblich Leben" ist gottgegeben, heißt es doch diesbezüglich bereits in der ersten Strophe „Wird, der dich schuf, dir geben". Hiermit sind die inhaltlichen Angelpunkte bereits beschrieben. Die folgenden Strophen zeigen Modifikationen dieser zentralen Aspekte. In der zweiten Strophe erscheint das Gleichnis des Samenkorns („werd ich gesät / Der Herr der Ernte / Garben ... die starben"), das in der Erde erst vergehen (‚sterben')

[18] Klopstocks Dichtung „Die Auferstehung" ist in dessen Werk *Geistliche Lieder* enthalten (nicht, wie mitunter fälschlicherweise behauptet, in den *Oden*, vgl. hierzu auch DM II, S. 416 ff.).

Copyrighted material

muss, ehe anschließend Pflanze und Frucht daraus hervorgehen können. Dieser Vorgang wird von Klopstock symbolhaft auf den Menschen übertragen. Indirekt finden wir dieses Bild in der dritten Strophe in Form des im Grabe ‚schlafenden' Toten. Interessant ist hierbei Klopstocks Wortwahl „geschlummert", zeigt sich im Symbol des auf den Schlaf immer folgenden Aufwachens doch die Gewissheit der Auferstehung. Die vierte Strophe gibt eine kurze Zustands- bzw. Befindlichkeitsbeschreibung im Anschluss an den Vorgang der Auferstehung: „Wie den Träumenden wirds dann uns seyn". Hinzu kommt an dieser Stelle die Person Christi, welcher die Auferstehenden begleitet. Die letzte Strophe schließlich erwähnt das nun erreichte Ziel, das von Klopstock nicht näher beschriebene „Allerheiligste". Signifikanterweise benutzt der Dichter an dieser Stelle das Wort „lebt'". Doch dieses Leben dürfte sich beträchtlich vom Bereich des Irdischen unterscheiden, ist es doch ganz „seines Namens Ruhme" gewidmet.

Bekanntermaßen adaptierte Gustav Mahler, wenn auch nicht wortwörtlich, nur die ersten beiden Strophen des Klopstock-Gedichtes in den Finalsatz seiner Zweiten Sinfonie, wobei er mehrfache Änderungen vornahm. Das refrainartige „Halleluja" wird ausgespart. „Unsterblichs" wird zu „unsterblich" reduziert. In der vierten Zeile steht anstatt des Wortes „schuf" das appellative „rief".[19] Der Beginn der zweiten Strophe zeigt eine Veränderung der Person von der Ich- zur Du-Perspektive.

Während Klopstocks Gedicht fünf Strophen aufweist, fügt Mahler an die zwei ersten noch vier weitere eigene an. Wie aus dem oben angeführten Autograph Mahlers erkennbar, konzipierte er seine Verse in Strophenform mit einfachen Reimschemata, wobei er auch deren Verteilung auf Soli und Chor vermerkte. Allerdings sei bereits an dieser Stelle betont, dass die in Mahlers gesonderten Notaten der Verse kenntliche Strophengliederung kein maßgebliches Kriterium für deren musikalische Umsetzung war, da der Komponist die Verse nicht als für sich dastehende Dichtung, sondern zum Zweck der Integration in seine Sinfonie konzipiert hatte.

Angesichts von lediglich zwei übernommenen Strophen sollte der Klopstock-Text nicht als von Mahler verwertete Gedichtvorlage im engeren Sinne angesehen werden. Vielmehr stellte dieser offenbar für ihn eine Anregung dar und fungierte als Initialzündung für gedankliche Fortspinnungen. Im Vergleich zu Klopstock äußert Mahler seine Vorstellungen bezüglich der Auferstehung und ihres thematischen Umkreises recht konkret, wohingegen Klopstock seine Aussagen tendenziell allgemein hält („Mit Jesu gehen wir ein / Zu seinen Freuden. / Der müden Pilger Leiden

[19] An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass Mahler das „dich schuf" zunächst auch in „dich liebt" umänderte, bevor er das heute bekannte „dich rief" wählte (vgl. HLG I [frz.], S. 1028 f., DM II, S. 282 und Stephan, *Mahler. II. Symphonie*, S. 65). An gleicher Stelle sieht Stephan eine Beziehung des Wortes „rief" zum „Rufer in der Wüste".

Copyrighted material

/ Sind dann nicht mehr."). Überdies besitzt Mahlers Text einen auffallend eindringlicheren Charakter, der auch dramatische Momente wie „gesehnt", „gestritten", „gelitten", „Hör' auf zu beben!", „O Schmerz! Du Alldurchdringer!", „O Tod! Du Allbezwinger!" einbezieht, während Klopstock mit seinen Worten eine in sich ruhende, harmonische Atmosphäre erzeugt. Nach Verlassen der zweiten Strophe von „Die Auferstehung" trifft der Hörer somit eine deutlich andere stilistische Ebene an. Die dritte Strophe spricht den Menschen sogleich direkt und unvermittelt an, indem die erste Zeile das appellativ-beschwörende „O glaube" bringt. Die zentrale Botschaft dieser Strophe ist die Gewissheit, dem Menschen gehe nach dem Tode „nichts verloren". Damit im Zusammenhang stehend erweist sich auch das „irdische Leben" („Du wardst nicht umsonst geboren") mit seinen Mühen („Dein, was du gesehnt! Dein, was du geliebt, was du gestritten! [...] Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!") als sinnbringend und notwendig. Bezeichnend ist das höchste Eindringlichkeit in sich tragende Vokabular. Der Mensch wird durch die Du-Perspektive quasi persönlich angesprochen. Zudem ist vor „glaube" noch ein „O" vermerkt, was den appellativen und mahnenden Gestus zusätzlich verstärkt. In der dritten Zeile taucht dreimal das Wort „Dein" auf, wodurch das eindringliche Auffordern wiederum betont wird. Die an den Zeilenenden (Ausnahme: erste Zeile) gesetzten Interjektionszeichen fügen sich passend dem inhaltlichen und emotionalen Gestus bei. Die erste Hälfte der vierten Strophe übernimmt zunächst die absolute Gewissheit vermittelnde Diktion: „Was entstanden ist, das muss vergehen! / Was vergangen, auferstehen!". Anschließend ergeht an den Menschen die direkte Aufforderung, sich auf das Kommende einzustellen und es anzunehmen: „Hör' auf zu beben! [...] / Bereite dich zu leben!". Mit diesem „Bereite dich zu leben!" wird angedeutet, dass es sich bei dem zu erwartenden „leben" um das, im Vergleich zum irdischen, eigentlich anzustrebende Leben handelt. Die fünfte Strophe schildert zunächst paradox anmutende Begebenheiten: Scheinbar Unbesiegbares, „Alldurchdringer" Schmerz und „Allbezwinger" Tod werden überwunden. Bezeichnenderweise wechselt Mahler an dieser Stelle die Perspektive vom „Du" zum „Ich". Der auffordernd-beschwörerische Gestus, in dem noch ein Funken Zukünftiges, dementsprechend noch nicht Eingetretenes liegt, macht der eigenen Gewissheit und Leistung („Dir bin ich entrungen") Platz. Möglicherweise liegt hierin auch eine Erklärung für die in der zweiten Strophe vorgenommene Textänderung von „werd ich gesät" zu „wirst du gesät". Es lässt vermuten, dass Mahler an jener Stelle der Dramaturgie des Geschehens noch die Du-Perspektive präferierte, bevor er den Menschen schlechthin, repräsentiert durch das lyrische Ich, selbst zu Wort kommen lassen wollte. In der fünften Strophe beschreibt Mahler zunächst die Voraussetzungen für des Menschen Auferstehen nach dem Tode. Hierbei ist Mahlers dezidiert erwähnte und seiner Ansicht nach notwendige Eigenleistung des Menschen

Copyrighted material

hervorzuheben. In diesem Sinne erreichen die Worte „errungen“ und „Liebesstreben“ besondere Signifikanz: Dieses Erringen impliziert die Mühen und Anstrengungen, die der Mensch während seines Lebens aufbringen müsse – die Frucht dieser Arbeit zeige sich in Form von „Flügeln“, die symbolhaft für die Fähigkeit stehen, sich dem überirdischen Leben anzunähern. Weiterhin erscheint die Präzisierung dieser Arbeit als „Liebesstreben“ von nicht zu unterschätzender Bedeutung: Der Mensch solle sich demnach bereits in seinem irdischen Leben der Liebe, und zwar der allumfassenden, widmen als zwingende Voraussetzung, das nachendzeitliche Leben, das „Licht, zu dem kein Aug' gedrungen“, erreichen zu können. Gewisse Parallelen zur Achten Sinfonie leuchten an dieser Stelle auf. Die Entwicklung kulminiert am Schluss der Strophe im Ausruf „Sterben werd' ich, um zu leben!“, wobei erneut die Zukunftsgewissheit ausdrückende Ich-Perspektive zu beachten ist. Die letzte Strophe greift eingangs die ersten Klopstock-Worte wieder auf, womit sich inhaltlich und formal der Kreis schließt. Die zentrale Botschaft ist in den Worten „aufersteh'n wirst du, mein Herz [...] Was du geschlagen [...], zu Gott [...] wird es dich tragen!“ enthalten. Das „du“ könnte zunächst wiederum einen Wechsel der Perspektive andeuten. Allerdings spricht dieses Du die Worte „mein Herz“ aus, was dem Beibehalten der Ich-Perspektive gleichkommt. Im Grunde erscheint hier ein Extrakt der vorangegangenen Strophen: Die vom Menschen in Arbeit an sich selbst („Was du geschlagen“) hervorgebrachte Liebe ermöglicht ihm ein Leben über alles Zeitlich-Irdische hinaus.
Wenngleich Mahlers Text sicher seine ureigensten Gedanken und Gefühle sowie sein Ringen um Erkenntnis überhaupt zum Ausdruck bringt, so zeigt ein Vergleich mit einigen Versen aus dem Gedicht „Il Purgatorio“ seines Freundes Siegfried Lipiner augenfällige Parallelen (s. Anhang). Zumal intensive Diskussionen Mahlers und Lipiners über weltanschauliche, religiöse und wohl auch esoterische Themen belegt sind, ist auch im Fall des Ideenprogrammes zur Zweiten ein gedanklicher Austausch nicht auszuschließen.[20]

7.1.2.2 Platzierung des Satzes innerhalb des Werkes

Der Einsatz der Stimme (T. 472) steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem zuvor erklungenen „Großen Appell“. Dies zeigt sich besonders im Bereich der Harmonik: Der „Große Appell“ endet in Cis-Dur. Cis-Dur, enharmonisch nach Des-Dur umgedeutet, ergibt die Dominante von Ges-Dur – der Tonart, in welcher der Chor einsetzt. Eine plausible Erklärung für den Zusammenhang beider Passagen kann in Richard Spechts

[20] Vgl. z. B. *NBL*, S. 68.

Copyrighted material

Interpretation des u. a. hierbei auftretenden Bläsersignals gefunden werden:

> „der Rufer in der Wüste läßt sein Horn klingen... Eine Stelle, die etwas Ergreifendes für den hat, der auch hier einen Nachklang aus Mahlers Kindheit sieht und seine Neigung zur Soldatenromantik kennt. Dieses Motiv ist nichts als der stilisierte Zapfenstreich, und die Bedeutung ist klar: ein Nachhauseruf für alle Verirrten, die heimfinden wollen und noch im Dunkel tasten."[21]

Dieser Interpretation ist durchaus beizupflichten, zumal im „Großen Appell" das Hornsignal durch ein Trompetensignal, welches ebenfalls hörbar an Militärmusik angelehnt ist („Schnell und schmetternd"), ergänzt wird, was die zapfenstreichähnliche Wirkung verstärkt. Der „Große Appell" bereitet somit den Einsatz des Auferstehungschores vor, sowohl musikalisch als auch (auf verdeckter Ebene) inhaltlich-dramaturgisch.

Innerhalb des gesamten fünfsätzigen Werkes ist eine deutliche dramaturgische Progression erkennbar. Diese Progression ist sowohl ideenprogrammatischer[22] als auch musikalischer Natur, wobei zwischen beiden notwendig eine direkte Wechselwirkung besteht. Die ideenprogrammatische Progression hängt unmittelbar mit dem im Finalsatz erscheinenden Text zusammen, welcher „die gedankliche Basis des Werkes"[23] bildet. Dieser Text wandelt die inhaltliche Progression in eine Kulmination um, welche gleichzeitig Höhepunkt und (Er-) Lösung darstellt. Die Worte repräsentieren die Aufhebung der über die vorangegangenen Sätze aufgebauten inhaltlich-dramaturgischen Spannung, indem sie die Antworten auf die in den Sätzen 1–3 sowie am Beginn des Finalsatzes gestellten Probleme und Fragen gibt.[24] Zu bemerken ist, dass jene Fragen indirekt – im rein Instrumentalen – aufgeworfen werden; sie sind vor allem durch die verschiedenen Erläuterungen Mahlers bezüglich der Ideenprogrammatik dieses Werkes bekannt (s. Anhang). Dieser semantische Ablauf zeigt sich auf musikalischer Ebene insbesondere durch leitmotivische Arbeit, wie bereits Floros aufgezeigt hat.[25] In diesem Zusammenhang ist auf die bei Mitchell erscheinende Frage nach der Rolle des Bülow-Erlebnis-

---

[21] Specht, *Gustav Mahler*, S. 214.

[22] Der Terminus „ideenprogrammatisch" ist nicht im Sinne von „Programm-Musik" zu verstehen, sondern bezieht sich ausdrücklich auf die von Mahler überlieferten Erläuterungen dieser Sinfonie. Mitchell verweist auf die seiner Ansicht nach für das Vollenden der Sinfonie vorhanden gewesene Notwendigkeit der Existenz eines Programmes: "without a viable programme, he was unable to complete the great work that he had begun. This shows without doubt how deeply involved he was in the idea of the dramatic association between music and a developing programme" (DM II, S. 183).

[23] *GMB*, S. 163.

[24] Bekker liefert eine sowohl musikalische als auch inhaltliche Begründung für das Auftreten der Singstimmen nach dem „Großen Appell": „Es gibt einen Augenblick völligen Schweigens, gleichsam der Ratlosigkeit des Gefühls gegenüber dem Kommenden. Was die Instrumentalsprache an Ausdrucksmöglichkeiten zu bieten vermochte, das hat sie in dem bisherigen Verlauf des Satzes erschöpft. Ein Aufwärts scheint nicht denkbar. Das Wunder geschieht. [...] Ein Klangbild von so erschütternder, bis ins Tiefste der Seele dringender Gefühlsgewalt, wie es sich auch dem Genie nur in Augenblicken höchster Begnadung offenbart" (Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 98).

[25] Floros, *Mahler II* und *III*.

Copyrighted material

ses hinzuweisen.[26] Auf die im Bereich der Instrumentalmusik verbliebenen Fragen wird nun mit Text und Gesang – der menschlichen Stimme – geantwortet. Der Einsatz des Wortes an dieser Stelle liegt in der Dramaturgie des Ideenprogrammes begründet: „wenn sein [des Werkes, S. H.] Inhalt sich zu solcher Höhe erhebt [...], daß der Komponist mit den Tönen allein nicht mehr auskommt"[27] begründete Mahler gegenüber Bauer-Lechner sein Vorgehen. Dieser „Inhalt" bezieht sich auf nichts weniger als die Bejahung der fortbestehenden Existenz jenseits des Todes, und offensichtlich war Mahler (zum Zeitpunkt der Komposition) der Ansicht, diesen zentralen Aussagenkomplex nur mit Hilfe der Kombination von Tönen *und* Worten gestalten zu können.[28] In diesem Zusammenhang erscheinen folgende Aussagen Paul Bekkers bedeutsam:

> „Mahler stand am Ausgang einer Zeit reinen Instrumentalempfindens. Das Gesangmäßige war seit Beethoven so stark in Verfall geraten, daß die Vokalmusik selbst ihre Stilgesetze dem instrumentalen Ausdruck entlehnte. Der Drang zur Abstraktion war bis zur Erschöpfung, bis zur Erstarrung in Konventionen getrieben. Es blieb nur der entgegengesetzte Weg zur Versinnlichung, zur Erweichung und Lösung der Tonsprache aus den Fesseln des instrumentalen Vergeistigungswillens, zur Wiederausbreitung des gewaltsam Verdichteten, zur nicht mehr kritischen, sondern naiv-offenbarungsgläubigen Anschauung. Aus diesem Veranschaulichungs- und Versinnlichungsdrang des Künstlermenschen Mahler ergab sich die innere Notwendigkeit seiner Verwendung der menschlichen Stimme innerhalb der Sinfonie. Die Stimme kam nicht nur durch die von ihr gesprochenen Textworte seinem Versinnlichungsstreben entgegen. Dies wäre das wenigste und ein rein äußerlicher Gewinn. Sie brachte vor allem einen lebendigen, unmittelbar warmen Gefühlsstrom in das instrumentale Meer hinein, und das war es wohl, wonach Mahler verlangte. Ihre Verwendung erfolgte aus Gefühlsbedürfnissen der Klanggestaltung, nicht aus irgendwelchen gedanklichen Erläuterungs- oder Steigerungsabsichten. [...] So floß die Singstimme als Klangphänomen, gelöst von allem menschlich Persönlichen, in diese tönende Welt über."[29]

Bekkers These bezüglich des „Versinnlichungsstrebens" erscheint zunächst durchaus plausibel, spricht doch Mahler selbst den Wunsch aus, „sich verständlich [...] machen" zu wollen.[30] Es besteht allerdings die Frage, in welchem Sinne der Begriff „Versinnlichung" zu verstehen ist, denn Mahler ging es sicherlich nicht um rein äußerliche „Versinnli-

---

[26] "Words and music are indeed inseparable at the climax of the movement, and it is simply beyond the bounds of credibility that Mahler had reached this critical stage in his Finale, was illumined by the experience of the Bülow memorial service, and only *then* discovered that his pre-existing musical ideas magically fitted those crucial lines of Klopstock that he thereupon chose as a point of departure for his own extensions and amplifications of the text. If this were the case – and there are instances in Mahler where he remarked himself on texts that later proved to fit preconceived musical ideas – then surely he would have made something himself of an event that exceeds the miraculous. [...] But this is speculation. All the musical signs point to a sudden conception of the nature of how the Finale must end, a consequence of the Bülow commemoration: and from that experience, which probably led to the first sketches of the Resurrection chorale [...] the Finale derived" (DM II, S. 177 f.).

[27] *NBL*, S. 171.

[28] An dieser Stelle sei noch einmal auf die von Mahler eingeräumte Möglichkeit rein instrumentaler Lösungen hingewiesen, vgl. seine Äußerung in Specht, *Gustav Mahler*, S. 172.

[29] Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 27 f.

[30] *GMB*, S. 171.

Copyrighted material

chung". Vielmehr darf dieser Terminus als der Versuch einer Verdeutlichung spiritueller Vorstellungen gesehen werden: „wenn sein Inhalt sich zu solcher Höhe erhebt und solche Formen annimmt, daß der Komponist mit den Tönen allein nicht mehr auskommt und nach jenem höchsten Ausdruck ringt".[31] Letztendlich beschreibt Mahler mit diesen Worten das klassische Dilemma des Mystikers, der das Bedürfnis hat, seine Erlebnisse mitteilen zu wollen, aber die Ausdrucksmittel der (irdischen) Sprache als unzureichend empfindet. Die genannten Zitate des Komponisten heben hervor, dass es ihm bei der Einbeziehung des Textes und somit auch der Singstimme zuvorderst um einen unmittelbaren inhaltlichen Bezug ging. Bekker schreibt hingegen: „Ihre Verwendung erfolgte [...] nicht aus irgendwelchen gedanklichen Erläuterungs- oder Steigerungsabsichten". Doch sowohl die „gedanklichen Erläuterungs-" als auch die „Steigerungsabsichten" werden durch o. g. Äußerungen belegt. Das von Bekker postulierte Einbeziehen der Singstimme „aus Gefühlsbedürfnissen der Klanggestaltung" stellte hingegen sicherlich ein nicht zu unterschätzendes Kriterium für Mahler dar, wobei die ideenprogrammatischen Absichten das Primat erhalten haben dürften. Im weitesten Sinne kann diese, insbesondere aufgrund der Veranschaulichung durch das gesungene Wort, inhaltlich harmonisierte und abgerundete Finallösung auch als eine sinfonische bezeichnet werden, da die im Verlauf des gesamten Werkes aufgestellten Fragen sowie die Auseinandersetzung mit ihnen im Sinne der sinfonischen Dialektik aufgelöst werden, womit Mahler das sinfonische Prinzip auf das Ideenprogramm inklusive dessen artifizielle Ausgestaltung erweitert.

Schließlich hat der Einsatz des gesungenen Wortes eine besondere Bedeutung, indem er die Dramaturgie, den ideenprogrammatischen Verlauf der gesamten Sinfonie abrundet. Die gedankliche Hauptlinie des Stückes verläuft vom Eckpunkt des Todesgedankens zum Zentralpunkt der Auferstehungsvision. Dies impliziert ein Übertreffen des Todesaspektes, welches freilich auch mit musikalischen Mitteln zum Ausdruck gebracht werden muss, was mit dem Einsatz des gesungenen Wortes deutlich und überzeugend sowohl im Sinne einer musikalischen Steigerung als auch symbolischen Überwindung des Todes gelingt. Insbesondere das Bezwingen des Todes erhält durch die Platzierung der Singstimme am Schluss der Sinfonie eine besondere Signifikanz, erklingt sie doch *nach* dem in den vorigen Sätzen (instrumental) thematisierten Leid. Insgesamt betrachtet, liegt das Hauptgewicht des Werkes nun nicht mehr auf dem bis zu diesem Punkt dominierenden ersten Satz mit seiner Todesbotschaft, sondern auf dem Finale, dies sowohl in ideenprogrammatischer, als auch in künstlerisch-artifizieller Hinsicht.[32]

---

[31] *NBL*, S. 171.

[32] Bei Mitchell ist diesbezüglich folgende Argumentation zu lesen: "it was the concept of Resurrection, [...] that enabled him at long last to unfold a Finale of the right scale (both musically and dra-

Copyrighted material

Neben den inhaltlichen Kriterien für den Einsatz des gesungenen Wortes an eben dieser Stelle des Finalsatzes spielen offenbar auch formale Bedingungen eine Rolle, wobei zwischen beiden Punkten ebenfalls Korrespondenzen bestehen. Innerhalb der analytisch determinierten Mahler-Literatur ist die Frage zu finden, inwieweit die Sonatenhauptsatzform für den Finalsatz der Zweiten Sinfonie konstitutiv sei.[33] Eine Kompromisslösung erscheint hier angebracht. Durchaus steht das Prinzip der Sonatenhauptsatzform im Hintergrund der dreiteiligen Anlage des Satzes und insbesondere der motivisch-thematischen Korrespondenz des ersten und dritten Teils. Darüber hinaus scheint das Streben im Sinne einer ideenprogrammatischen Auflösung die formale Gestaltung maßgeblich zu determinieren, wie dies Floros vorgebracht hat. In diesem Sinne wäre zum einen das Erscheinen des gesungenen Wortes zu Beginn einer möglichen Reprise, so diese mit T. 472 angesetzt sei, festzustellen. Im ideenprogrammatischen Kontext ist, wie bereits dargestellt, mit dem Einsatz des Auferstehungschorals der Beginn einer Auflösung der bis dato noch im rein Instrumentalen aufgeworfenen und verbliebenen Fragen in Form der gebrachten motivisch-thematischen Gestalten zu konstatieren. Zuvorderst und somit deutlich stärker als das tradierte Sonatenhauptsatzmodell determiniert das Ideenprogramm den formalen Ablauf des Finales, der sich insbesondere im vokal-instrumentalen Teil als Abfolge ineinander greifender musikalisch-dramaturgischer Abschnitte zeigt.

---

matically) to balance the huge first movement which had [...] been dedicated to the idea of Death. Finally it must be emphasized again that it was through his experience at the Bülow service that Mahler alighted on the programmatic idea – Death → Resurrection: C minor → E flat major – that retrospectively made sense of what was hitherto a puzzling *ad hoc* assembly-line of movements and created for him the possibilities of the pre-Resurrection programmatic bonanza – the Last Trump, March of the Dead, Caller in the Desert, Judgement Day, etc. – that he seized on with such zest. It is an extraordinary story, the compiling of the Second Symphony, and certainly an extraordinary chronology, and raises any number of questions about the nature, consistency and integrity of a composer's inspiration" (DM II, S. 178).

[33] Ernst Otto Nodnagel geht von einem eindeutigen Vorhandensein der Sonatenhauptsatzform aus: „Nach der Einleitung sind klar die drei großen Komplexe der Sonatenform zu beobachten, Exposition, Durchführung und Reprise" (zit. nach Stephan, *Mahler. II. Symphonie*, S. 67). Stephan relativiert die von Nodnagel vertretene Eindeutigkeit der Gliederung: „Ist die Einteilung jedoch in jeder Hinsicht klar? Der Einsatz des als Durchführung anzusprechenden Teils ist allerdings eindeutig (T. 194). Aber über den der Reprise gibt es erhebliche Meinungsverschiedenheiten. Nodnagel läßt sie mit dem ‚Großen Appell' (T. 448) beginnen, de La Grange [...] mit Choreinsatz (T. 472) und Murphy [...] bereits mit Takt 402". Stephan vertritt die Ansicht, „daß die Begriffe der Sonatenterminologie zur Erklärung herangezogen werden sollten, daß sie aber doch viel von ihrer Verbindlichkeit eingebüßt haben, also in verschiedener Weise angewendet werden müssen" (Stephan, *Mahler. II. Symphonie*, S. 67). Floros geht indes noch einen Schritt weiter, indem er als das eigentliche formbestimmende Element das Ideenprogramm identifiziert: „Der Satz gliedert sich deutlich in eine Introduktion und in drei Teile, die den Vergleich mit den Abschnitten der Sonatenform Exposition, Durchführung und Reprise nahelegen. Entschließt man sich dazu, mit diesen Kategorien zu operieren, so muß man stets im Auge behalten, daß der Satz mit bemerkenswerter Freiheit gebaut ist, wie allein schon die tonartlichen Verhältnisse bezeugen. [...] Entscheidend für die rechte Analyse und Interpretation des Satzes ist die Erkenntnis der programmatischen Konzeption, der er gehorcht und die sowohl die Anlage als auch alle Einzelheiten der Gestaltung bestimmt" (Floros, *Mahler III*, S. 65).

Copyrighted material

7.1.2.3 Formale Beziehungen zwischen Text und Musik

Das formale Verhältnis zwischen Text und Musik ist vorerst von einer klar ersichtlichen Kongruenz bestimmt, was sich im Verlauf des Finales allerdings ändern soll. Das Ende der ersten Strophe wird in Form eines kadenzierenden Abschlusses und einer in der Gesangsstimme liegenden abwärtsgeführten, über eine Oktave (ges''–ges') reichenden Tonleiter aufgenommen. Es folgt ein längeres instrumentales Zwischenspiel, welches eine ausgeprägte Zäsur zwischen die ersten beiden Strophen setzt und sie somit deutlich voneinander trennt. Die strophische Gliederung der Textvorlage bestimmt zunächst das weitere formale Geschehen in der Musik, wenn auch mit leichten Einschränkungen: Die musikalische Gestaltung der die zweite Strophe beschließenden Worte markiert deren Abschluss nicht so deutlich, wie dies bei der ersten Strophe der Fall gewesen ist: Der die Singstimmen dominierende Solo-Sopran singt zu „starben" eine abwärtsverlaufende Quarte, wodurch dem Gesamtcharakter eine gewisse Offenheit bewahrt wird. Fast simultan übernehmen die Violinen die melodische Führung (T. 535), einen Takt später durch die Flöten verstärkt. Im selben Takt singt der Chor die letzte Silbe und erreicht gleichzeitig die (momentane) Tonika Ges-Dur, wobei der dadurch erzielte Gestus der Beruhigung aufgrund des Klanges der dezent aufbegehrenden Trompeten und Posaunen (Akzente) leicht unterminiert wird. Somit setzt sich der melodische Fluss quasi ohne Unterbrechung fort, was den im Text liegenden Beschluss der zweiten Strophe verwischt, zumindest keine derart klaren Konturen erzeugt, wie dies bei Beendigung der Eingangsstrophe der Fall gewesen ist. Wiederum folgt eine etwas längere, über 23 Takte sich erstreckende Instrumentalpassage. Diese ist allerdings weniger als ein selbständig zwischen zwei Strophen stehendes Zwischenspiel anzusehen, da an ihrem Ende (T. 559) erst der eigentliche Abschluss der zweiten Strophe angesiedelt ist. Zu verwandt ist allein schon der Ausdruckscharakter von gesungener zweiter Textstrophe und eben jener Instrumentalpassage. Auch der tonartliche Rahmen um Ges-Dur verbindet beide Abschnitte. Eine weitere harmonische Verwandtschaft besteht zwischen den Passagen „Unsterblich Leben!" und „Der Herr der Ernte". Zu den erstgenannten Worten erklingt die Harmoniefolge Ges-es-E (T. 482), während in der zweiten Strophe E-Dur lediglich durch deren Mollvariante ersetzt wird (T. 524 f.). Ein ohrenfälliger Abschluss findet in T. 559 statt: Die Tonika erklingt als harmonischer Ausgangs- und Schlusspunkt, die Besetzung ist auf Flöten und hohe Streicher reduziert. Nach einem über einen Takt gehaltenen Vorhalt verklingt das musikalische Geschehen im fünffachen Piano. Eindeutig übernimmt diese Instrumentalpassage auch eine gliedernde Funktion im Sinne der Abgrenzung von zweiter und dritter Textstrophe. Mahler nimmt sich an dieser Stelle die Freiheit, das Ende der musikalischen Strophe nicht mit dem der Gedichtstrophe gleichzuset-

Copyrighted material

zen. Ihren eigentlichen Abschluss findet die zweite Strophe mit Beendigung der genannten Instrumentalpassage. Doch stellt die eben beschriebene musikalische Entwicklung nicht nur das Ende der zweiten Strophe dar: Vielmehr handelt es sich hierbei um das Beschließen eines ganzen ersten Abschnittes, der die erste Strophe, das daraufhin folgende instrumentale Zwischenspiel und die zweite Strophe mit ihrer dazugehörigen instrumentalen Interpolation umfasst. Mahler teilt den Vokalpart des Finalsatzes deutlich in zwei Abschnitte ein, wobei beide miteinander korrespondieren: inhaltlich als auch motivisch-thematisch.[34] Der erste Teil umfasst die beiden Klopstock-Strophen, deutlich in zwei textlich-musikalische Passagen gegliedert. Den zweiten Teil bestreiten Mahlers Worte, wobei die in seiner Niederschrift vermerkte Einteilung in Strophen in der Komposition verwischt wird zugunsten einer mehr durchkomponierten Form, welche eine Abfolge musikalisch-dramaturgischer Abschnitte integriert. Hierin liegt zugleich die Notwendigkeit einer anderen Sichtweise: Da der folgende Text nicht, wie die Klopstock-Verse, von außen übernommen, sondern vielmehr erst zum Zweck der Integration in den Finalsatz konzipiert wurde und demnach kein eigenständiges Gedicht darstellt, kann ab sofort nicht mehr von Orientierung an bzw. gar Übernahme einer etwaigen Strophenform gesprochen werden. Freilich gilt weiterhin, die musikalisch-textlich-dramaturgischen Einheiten zu identifizieren und voneinander abzugrenzen, ohne dies aber, wie vorher, mit formalen Gegebenheiten der Gedichtvorlage zu begründen.

Mit T. 556 findet ein nicht zu überhörender Bruch statt, womit der Beginn eines neuen Abschnittes klar markiert wird (ungeachtet einiger aus dem vorigen Abschnitt übernommener tremolierter Akkorde der Streicher). Nachdem Alt- und Sopran-Solo ihren jeweiligen Textpart vorgetragen haben, erklingen wiederum einige rein instrumental gehaltene Takte, die aber im Gegensatz zu den vorigen Zwischenspielen keinen Abschluss einer etwaigen Strophe mit sich bringen, sondern vielmehr direkt in das darauffolgende Geschehen überleiten (nachdem eine kurze Fortspinnung der Gesangsmelodie erscheint, wird in den Takten 615 ff. auf der Dominante F-Dur insistiert). Somit wird die Abgrenzung zweier aufeinander folgender dramaturgischer Einheiten verwischt. Wiederum zeigt sich die Gestaltung des nun aktuellen Abschnittes im Vergleich zum vorangegangenen deutlich verschiedenartig (Männerstimmen, akkordischer Choral vs. einzelne Frauenstimmen, melodische Linearität). Somit muss von einer neuen musikalisch-textlichen Einheit gesprochen werden, die jedoch, trotz unterschiedlicher Gestaltungsmittel, ohne klare formale Zäsur von der vorigen getrennt ist. Noch deutlicher entwickelt sich diese

[34] „Ewigkeits-" und „Entschwebensmotiv" (vgl. Floros, *Mahler III*, S. 67) beispielsweise ziehen sich in Variationen durch den gesamten vokal-instrumentalen Part. Explizit, d. h. gesungen, treten sie erst ab T. 675 auf, sind aber bereits vorher in instrumentaler Form zu finden, z. B. in den Takten 536–540.

Copyrighted material

Tendenz beim Übergang von der nächsten („Was entstanden ... zu leben") zur daraufhin folgenden dramaturgischen Einheit („O Schmerz ... bezwungen"). Das instrumentale Intermezzo beläuft sich auf ein vergleichsweise deutlich reduziertes Maß von viereinhalb Takten (abzüglich Auftakt in der Stimme des Alt-Solos). Zudem sind beide Abschnitte motivisch miteinander verbunden: Die melodisch-rhythmische Gestaltung des Wortes „leben" erscheint sowohl im Intermezzo als auch, ebenfalls variiert, bei „Schmerz! – Du". Gleichzeitig ist hierin ein neues, prägnantes Motiv enthalten, das sich aus der eben erwähnten ganzen Note mit anschließendem Sekundfall und einem davorliegenden auftaktigen Sprung (Septime bzw. Sexte) zusammensetzt. Durch diese Gestaltungsmomente rücken die einzelnen dramaturgischen Abschnitte immer weiter zusammen, sodass man spätestens hier nicht mehr von einer strophischen Gliederung sprechen kann, was sich nachfolgend noch manifestiert, insbesondere auch durch vermehrte Textwiederholungen („Mit Flügeln, die ich mir errungen, werde ich entschweben"), womit letztendlich eine variable formale Gestaltung des vokal-instrumentalen Parts dieses Satzes vorliegt. Er beginnt mit einer deutlichen strophischen Gliederung, die im weiteren Verlauf erst allmählich, dann gänzlich zugunsten einer freien Durchkomposition (mit – betrachtet man den Gesamtsatz – Tendenzen zur Sonatenhauptsatzform) aufgehoben wird. Diese Ergebnisse zeigen zudem die Unterschiedlichkeit der Integrationsweise eines fremden, d. h. nicht vom Komponisten verfassten und der eines speziell für ein Werk geschriebenen Textes: Während Mahler die strophische Gliederung des von Klopstock vorgegebenen Gedichtes in ihren Grundzügen übernimmt, so verfährt er doch, was formale Aspekte anbetrifft, mit seinen eigenen Versen deutlich freier. Abgesehen von inhaltlichen Motivationen leuchtet hier möglicherweise auch ein Zusammenhang mit folgender überlieferter Äußerung auf:

> „Mir ging es mit dem letzten Satz meiner II. einfach so, daß ich wirklich die ganze Weltliteratur bis zur Bibel durchsuchte, um das erlösende Wort zu finden – und schließlich gezwungen war, meinen Empfindungen und Gedanken selbst Worte zu verleihen."[35]

Sicherlich besaßen für Mahler die inhaltlich-weltanschaulichen Fragen – seine „Empfindungen und Gedanken" – bei der Entscheidung, einen Text aus eigener Hand dem Finalsatz seiner Zweiten einzuverleiben, das Primat, doch wollte er sich offensichtlich auch nicht gänzlich dem Zwang einer formalen Anpassung an ein vorgegebenes Gedicht aussetzen.[36]

---

[35] *GMB*, S. 223.

[36] Stephan kommt bei seiner Untersuchung der Gliederung zu folgenden Ergebnissen: Bei dem vokal-instrumentalen Abschnitt, er bezeichnet ihn direkt als „Kantate", handele es sich u. a. um eine vierstrophige Ode: „Die erste Strophe beginnt Takt 472 mit dem ersten [...] Choreinsatz, die zweite Takt 512 [...]. Nach dem sehr knappen Seitensatz ‚O glaube, mein Herz o glaube' folgt die dritte Strophe ‚Was entstanden ist' (T. 618). Der dieser Chorstrophe folgende Abschnitt [...] ist ein verselbständigter Abschnitt, der sich einerseits auf den Seitensatz ‚O glaube' [...], andererseits auf den vormals auf die Chorstrophen folgenden [...] Teil [...] bezieht. Ab T. 672 [...] herrscht dann der aus dem ‚Aufer-

Copyrighted material

Die den beiden von Mahler integrierten Klopstock-Strophen eigenen Versmaße dienten dem Komponisten offenbar nur in untergeordnetem Maße als Vorbild für die rhythmische Gestaltung der Singstimmen. Insbesondere gilt dies für die erste Strophe, deren einzelne Wörter bzw. Silben jeweils einer mehr oder weniger deutlichen Betonung unterliegen. Dies kommt vor allem durch die choralähnliche Gestaltung zustande, deren einzeln stehende Akkorde in sich bereits Betonungen darstellen. Die einzige Ausnahme ist das in T. 481 verzeichnete „Un-", welches nicht betont wird, sondern auftaktig erscheint und somit dem Versmaß entspricht. Auch in der zweiten Strophe sind Betonungshäufungen zu finden, die das Metrum der Verse somit nicht aufnehmen. Die Wortfolgen „blüh'n, wirst du gesät", „Herr der Ernte geht" sowie „ein, die starben" werden durchgängig betont.[37] Generell sind die wiederholten Betonungshäufungen anzumerken, die in der gesamten Auskomposition des Textes anzutreffen sind. Im dritten Abschnitt fallen diesbezüglich die Passagen „mein Herz, o glau-", „geht dir nichts", „Dein ja Dein, was", „Du wardst nicht umsonst" sowie die komplette letzte Zeile, „Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!" ins Ohr. Unter diesem Blickwinkel ist auch die darauffolgende Einheit zu betrachten: Mit Ausnahme des zweiten „Was" und des folgenden „ver-" wird jedes Wort bzw. jede Silbe betont. Dies korreliert erneut mit der choralartigen musikalischen Gestaltung des Textes, bei der durch die akkordische Satzfaktur die Silben bzw. Worte deutlicher voneinander abgesetzt werden. Wichtig zu erwähnen ist, dass innerhalb der Betonungshäufungen Worte zu finden sind, die vergleichsweise noch stärker hervorgehoben werden: „-standen ist", „-gehen" sowie „-gangen" und „auferstehen", „Hör'", „beben" und insbesondere – durch das unvermittelte Forte sowie das Halten des Akkordes über alle drei Silben – das erste Erklingen von „Bereite dich". Im weiteren Verlauf werden zuvorderst Schlüsselbegriffe betont. Es handelt sich hierbei vor allem um „Schmerz", „entrungen", „Tod" und „bezwungen". Diese Betonungen kommen durch entsprechende rhythmische Gestaltungen zustande: „Schmerz" und „Tod" werden mit einer ganzen und einer übergebundenen Viertel, „-rungen" und „-zwungen" mit halben Noten versehen, während ansonsten Viertelnoten dominieren. Wiederum ist festzustellen, dass Mahler sich eher untergeordnet am dem Text immanenten Versmaß orientiert. Eine tendenzielle Anlehnung ist zwar vorhanden, wird jedoch oft durch markante metrische Hervorhebungen inhaltlich zentraler Worte konterkariert. Ähnliches trifft auf die nachfolgenden Verse zu: Erneut erhalten Schlüsselbegriffe ein besonderes Gewicht. Dazu zählen „Flügeln",

---

stehungsthema' gewonnene musikalische Gedanke [...] vor. Die vierte Strophe leitet [...] die Coda ein (T. 712)" (Stephan, *Mahler. II. Symphonie*, S. 73).

[37] Reilly liefert einen bedeutsamen Hinweis bezüglich der metrischen Gestaltung: "In addition to a fresh harmonisation, the notes of the melody are regrouped in shifting metres (2/4-3/4-4/4-2/4-3/4-2/4-4/4), a smooth but irregular flow that matches the accents of the verse" (Mitchell/Nicholson [Hrsg.], *The Mahler Companion*, S. 118).

Copyrighted material

„errungen", „-streben", weiters „ich" und „-schweben" sowie die Wortfolge „Licht, zu dem kein Aug' gedrungen", die durch die nun in parallelen Terzen geführten Solostimmen einen markanten Gegensatz zur vorherigen imitatorischen Stimmführung darstellen. Die melodische Gestaltung der nächsten Worte weist zum Teil adäquate Betonungen („Flügeln", „errungen") auf. Der Ausruf „Sterben werd' ich, um zu leben!" erfährt eine besonders starke Prononcierung durch die Unisonoführung der Singstimmen (zusätzlich von den Hörnern verstärkt), sowie Akzentsetzungen und teilweise sehr großen Notenwerte (ganze und übergebundene halbe Note bzw. zwei ganze Noten bei „Ster-" und „le-"). Das dem Text eigene Versmaß wird somit vollkommen aufgelöst. Bei der Gestaltung der beschließenden Worte kommt den Betonungen beinahe absolute Dominanz zu, wobei auch hier wieder zwischen stärkerer und weniger intensiver Betonung unterschieden werden kann. Besonders hervorgehoben werden die Schlüsselbegriffe „Aufersteh'n", „Herz" und „Gott".
Noch einmal sei an Mahlers Ausspruch „Was ich damals erlebte, hatte ich nun in Tönen zu erschaffen"[38] erinnert, worin er erklärt, das Werk sei nach einem inneren Erleben geschrieben worden, die Musik stelle demnach dessen akustische Ausformulierung dar. Dieser Sachverhalt wird weiterhin deutlich durch die Aussagen des Komponisten, er habe in der Literatur nach dem „erlösenden Wort"[39] gesucht. Somit ist ersichtlich, dass auch der Text einer bestimmten inneren Vorstellung angepasst wurde – Bekker bezeichnet ihn als „Ergänzung der Melodie"[40] – und nicht als Ausgangspunkt des Schaffens diente.
Abgesehen von der vorerst erfolgenden Übernahme der formalen Einteilung in Strophen dominiert in diesem Satz der Charakter des ‚Ausarbeitungstypus' (vgl. S. 10), woraus die lediglich latente Orientierung der rhythmischen Gestaltung der Singstimme am Textmetrum zugunsten einer musikalischen Verdeutlichung des semantischen Gehaltes zu erklären ist.

[38] *GMB*, S. 223.
[39] Ebd.
[40] Bekker. *Mahlers Sinfonien*, S. 99.

Copyrighted material

Formt./ Stimmen	Harmonische Gestaltung und Textverteilung	T.
1. Strophe	Auf-er-steh'n, ja aufersteh'n wirst du, mein Staub nach kur- zer------ Ruh'! Unsterblich Leben! Un--sterblich Leben wird, der dich rief, dich rief dir ge- ben!	427–
Chor	Ges es Ges_2 Ges_2 Des es Des b es^{6-3} Des_2 es_2 Des_2 Ges_2 es $E-_2$ E gis $e-_2$ as Ges^7 Des^{79}Ges	493
2. Strophe		512–
Chor, S-	Wie- der auf- zublüh'n wirst du gesät! Wieder aufzublüh'n wirst du gesät!-- Der Herr der Ernte der Herr der Ernte geht	
Solo	Ges_2 es $Ges_{2\ 3}$ Ges b_2 Ges_2 Des^{79+} As^{6-3} Ges_2 es $e-_2$ e $gü_2$ e	
S-Solo	und sammelt Garben uns ein, die starben!	
Chor	und sammelt Garben uns ein, die star- ben!	536
	und sam- melt ein, die star- ben!	
	Des^7	
3. Abschn.		561–
A-Solo	O glaube, mein Herz, o glaube: Es geht dir nichts verloren! Dein ist, Dein ja Dein, was Du gesehnt! Dein, was du geliebt, was Du gestritten!	587
	b---------- hv^{7-} As^7 d g^{6-3}	601–
S-Solo	O glaube: Du wardst nicht umsonst gebo- ren! Hast nicht umsonst gelebt----, gelit-ten!	611
	b Ges^{6-3} es $As^{7\ 6-3}$ b^{6-3}	
4. Abschn.		617–
Chor, Soli	Was entstanden ist, das muss vergehen! Was vergangen, auf- er------stehen! Hör'auf zu beben! Hör' auf zu be----ben! Bereite dich! Bereite Dich zu le----ben!	639
	F------- B(terzlos) Des as F es des B es Ces As Es (terzlos) As Es As b^{64-63} f Des---------- $Es^{7\ 6-5}$	
5. Abschn.		
S-Solo	O Tod! Du Allbezwinger! Nun bist du bezwungen, bezwungen! Mit Flü- geln, die ich mir	
A-Solo	O Schmerz! Du Alldurchdringer! Dir bin ich entrungen! O Tod!---- Du Allbezwinger! Nun bist du be- zwungen!	643–
	Es---------- F_2^{76-5} ---------- $b^{64-\ 53}$ ---------- Es_2^{76+6-5}	657
S-Solo	er- rungen, in heissem Liebesstreben werd' ich entschweben zum Licht, zu dem kein Aug' ge- drungen!	657–
A-Solo	Mit Flügeln, die ich mir errungen, in Liebesstreben werd' ich entschweben zum Licht, zu dem kein Aug' ge- drungen!	
B	Mit Flügeln, die ich mir errungen, werde ich	675
	E_2^{76-5} F_2^7 B^{79+} Ces As Es	
S	Mit Flügeln,die ich mir errun- gen,	675–
A	Mit Flügeln, die ich mir errungen, werde ich entschweben! Mit Flügeln, die ich mir errun- gen, werde ich entschwe- ben,entschwe	
T I	Mit Flügeln, die ich mir er- rungen, werde ich entschweben. Mit Flügeln,die ich mir errun- gen,	
T II	Mit Flü- geln, die ich mir er- rungen, werde ich entschwe-	
B	entschweben! Mit Flügeln,	688
	G_2 D^7 $G_2^{6-\ 3}$ D^7 g_2 D^7 G_2^{64-53}	
S	wer- de ich entschweben, werde ich entschweben!	689–
A	-ben, wer- de ich, ja werde ich entschweben!	
T I	wer- de ich entschwe- ben!	
T II	-ben, werd' ich ent- schwe- ben!	
B I+II	die ich mir errun- gen, ent-schwe- ben!	695
	D^7 $Es^{6-\ 3}$ B_2 $Bü_2$ g	
Chor	Sterben werd' ich, um zu le----- ben! Sterben werd' ich, um zu le-- ben.	696–
	Es---------- As_2^{6-3} Esü C Es_2 B^7	711
6. Abschn.	Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du, mein Herz in einem Nu! Was du geschlagen, was du geschlagen, zu Gott, zu Gott, zu Gott wird es dich tra-----gen!	712–
Chor	Es---------- As_2 Es---------- B c B g c----- B^7 Es Des Ges F^{64-63} B^{764-53} Es	732

Copyrighted material

7.1.2.5 Interpretation des Textes durch die Musik

Die erste Strophe schließt unmittelbar an die letzten Töne des im „Großen Appell" stilisierten Nachtigallenschlages an, dem, von Mahler selbst als „Nachhall des Erdenlebens" bezeichnet[41], somit eine Brückenfunktion zukommt.[42]

Der Beginn erfolgt in Form eines choralartig gestalteten Vokalsatzes, der zum linearen und sehr differenzierten Instrumentalsatz der vorangegangenen Takte einen deutlichen Kontrast bildet und zugleich einen religioso-Charakter evoziert (*Noema*). Die einleitenden sieben Takte werden, den religioso-Duktus untermalend, a cappella gesungen, bevor in T. 479 eine dünne Streicherbesetzung (1. Violine, Cello, Kontrabass, jeweils con sordino) einsetzt, deren zarter Klang den verhaltenen Gestus dieser Takte unterstützt. Reilly verweist in diesem Kontext auf den im Vergleich zum ersten Erscheinen des Motives um einen Halbton höher gelegenen Beginn des Auferstehungschorals sowie dessen Wandlung von Moll nach Dur.[43] Ein bewusstes Verwenden von Tongeschlechtersymbolik ist hier offenkundig. Zudem treten zwei Effekte hervor, welche letztendlich eine ähnliche Wirkung erzeugen bzw. einen adäquaten Symbolgehalt in sich tragen: Die Wandlung von Moll nach Dur spricht für sich. Noch aussagekräftiger erscheint der in Bezug auf das Ausgangsmotiv um einen Halbton höher gelegene Beginn des Auferstehungschorals, wodurch das Geschehen auf eine im wahrsten Sinne des Wortes höhere Ebene versetzt wird. Eine entscheidende Überhöhung liegt in der melodischen Gestaltung, da die Motivik des Auferstehungschorals gewisse Korrespondenzen zum „Dies irae"-Motiv des Satzbeginns aufweist (vgl. die Takte 62–77, hier insbesondere 69–73; zudem 1. Posaune in den Takten 472–480, hier insbesondere 475–480), die Todessphäre des „Jüngsten Tages" somit qua motivische Verknüpfung in die Zuversicht des Lebens nach dem Tode umgekehrt wird (Notenbeispiel 4).[44] Auch die Vertonung in Form eines Chorals kann aus dem Text heraus erklärt werden, da das für einen Choral charakteristische ruhige Fortschreiten von Akkord zu Akkord geeignet

---

[41] Vgl. ‚Dresdner Programm' vom 13.12.1901, in: *GoR*, S. 89 (s. Anhang).

[42] Karbusicky vermerkt hierzu, „daß wir uns bei diesen ‚niederen' Phänomenen bereits mitten in der Semantik des Musikalischen befinden; es sind zumeist indexikale Qualitäten, die sich in der Musik jedoch nicht nur auf der ‚niederen' Stufe realisieren: sie werden teils naturalistisch, teils auch stilisiert und hoch kultiviert wiedergegeben" (Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik*, S. 33). An späterer Stelle kommt Karbusicky auf die „Zoosemiotik" zu sprechen und nennt als Beispiel die musikalische Imitation von Vogelstimmen: „Die Vereinnahmung des Vogelsangs in Musikstrukturen läßt sich verfolgen, angefangen mit den ‚Vogelmotetten' des 16. Jh. bis hin zur symbolischen Transzendenz in Mahlers II. Symphonie" (ebd., S. 36).

[43] "The key, G flat, is once more a semitone higher than the f minor of the first presentation, and the minor mode has been replaced by the major" (Edward E. Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony", in: Mitchell/Nicholson [Hrsg.], *The Mahler Companion*, S. 118).

[44] Vgl. auch ebd.: "The *Dies irae* motive has vanished and is now supplanted by the resurrection form of the chorale, which after the opening with the same initial phrase found in the instrumental version continues on a new path".

Copyrighted material

ist, das allmähliche Erwachen „nach kurzer Ruh" zu suggerieren. Weiterhin erzeugt der Choral einen dem „Chor der Heiligen und Himmlischen"[45] entsprechenden sakralen Gestus (bekanntermaßen eine Reminiszenz an die Totenfeier für Hans von Bülow: „Da intonierte der Chor von der Orgel den Klopstock-Choral ‚Auferstehn!'"[46]). Der Choralbeginn selber ist durch äußerste Reduktion gekennzeichnet: Die dynamische Vorgabe verlangt ein dreifaches Piano, die Spielanweisung lautet „Langsam. Misterioso". Der Chorsatz ist hier streng homophon gehalten, die Textverteilung zumeist syllabisch, was den zarten Ausdruck im Verein mit der Wahl überwiegend dunkler Klangfarben (Kontra-B der 2. Bässe![47]) unterstützt. Auf harmonischer Ebene korrespondiert der gemessen-verhaltene Beginn mit der Wahl der Tonart Ges-Dur, deren Reichtum an Vorzeichen laut entsprechender Tradition die Ausdrucksintensität, die trotz aller Zart- und Verhaltenheit diese Passage kennzeichnet, untermauert.[48] „Ruh" wird zudem verstärkt betont, indem es über drei Takte gehalten und somit stark melismatisch gedehnt wird, wobei gleichzeitig die ersten Instrumente einsetzen. Die absteigende Bewegungsrichtung, welche schließlich auf dem erreichten b verharrt, versinnbildlicht die erwähnte „Ruh" zusätzlich. Zu beachten ist allerdings die zeitgleich aufsteigende Linie in den Bässen, welche die allmähliche Öffnung der musikalischen Gestaltung einleitet, die im übrigen mit der inhaltlichen Ebene (anschließende Erwähnung der Fortdauer der Existenz) korrespondiert. Auffallend ist die in T. 483 erscheinende Rückung von Es- nach E-Dur, welche sicher nicht zufällig auf das erste Erscheinen des Wortes „Leben" fällt. Diese Rückung bewirkt eine zusätzliche Öffnung des melodisch-harmonischen Geschehens und verläuft wiederum kongruent zur hier besungenen neuen Perspektive des „unsterblichen Lebens".[49] Die Melodik ist großteils chromatisch geprägt. Insbesondere wird das Wort „Leben" betont, zum einen durch seine Wiederholung, zum anderen mittels einer Fermate auf jeder Silbe. Darüber hinaus treten die beiden abwärtsgerichteten Quarten (auf der zweiten Silbe) gegenüber dem ansonsten chromatischen Melodieverlauf deutlich hervor.

Der nächstfolgende Abschnitt („wird der dich rief, dich rief dir geben!") ist zuerst durch eine weitere Öffnungstendenz gekennzeichnet: Diese wird durch den nun hervortretenden Solo-Sopran und dessen Melodie,

---

[45] *GoR*, S. 89.

[46] *GMB*, S. 223.

[47] Mahler vermerkt in der Partitur: „Anmerkung für das Studium: Die 2. Bässe nicht eine Octave höher, sonst würde die vom *Autor* intendierte Wirkung ausbleiben; es kommt durchaus nicht darauf an, diese tiefen Töne zu hören, sondern durch diese Schreibart sollen nur die tiefen Bässe verhindert werden, etwa das obere B zu ‚nehmen', und so die obere Note zu verstärken".

[48] Aspetsberger/Partsch (Hrsg.), *Mahler-Gespräche*, S. 178 f. Schubart vermerkt zu Ges-Dur: „Triumph in der Schwierigkeit, freyes Aufathmen auf überstiegenen Hügeln; Nachklang einer Seele, die stark gerungen, und endlich gesiegt hat" (Schubart, *Ästhetik der Tonkunst*, S. 378).

[49] Erinnert sei in diesem Zusammenhang an Mitchells Ausführungen zu Mahlers persönlicher Semantik der Tonart E-Dur, die der Autor als "visionary, heavenly key" bezeichnet (vgl. DM III, S. 526).

Copyrighted material

welche in T. 490 ihren Spitzenton ges" erreicht, hervorgerufen. Außerdem setzen zu Beginn dieser Passage (T. 487) erstmals die hohen Holzbläser (1. Flöte, 1. Oboe) ein. Nachdem der Solo-Sopran über zwei halbe Noten auf seinem höchsten Ton verblieben ist, sinkt die melodische Linie allmählich ab, wobei neben der Ausgangstonart Ges-Dur auch eine erste inhaltliche Zäsur erreicht wird. Insgesamt betrachtet, zeigt der eben beschriebene Abschnitt, die erste Strophe, eine Bogenform, sowohl musikalisch als auch inhaltlich. Der Chor steigt zu Anfang sukzessive aus einem ‚Urgrund' auf, versinnbildlicht durch die tiefe Lage, insbesondere der zweiten Bässe, welche nach und nach verlassen wird und sich aufhellt. Das kurze Innehalten bei „Ruh" wird sogleich in Form des chromatisch gehaltenen Abschnittes aufgelöst. Das Sich-Öffnen – gewissermaßen das Folgen des Rufes („der dich rief") – wird in der aufsteigenden Sopranlinie mit Erreichung des ges" anschaulich gestaltet (*Anabasis*). In T. 491 schließlich sinkt die melodische Linie allmählich zum wieder erreichten Grundton ab, wobei „geben" über zwei Takte hinweg melismatisch gedehnt wird. Das Gefühl von Sicherheit und Zuversicht, welches der Text suggeriert, wird somit sensibel in der musikalischen Gestaltung wiedergegeben. An dieser Stelle tritt eine vorläufige Beruhigung ein. Die suchende und fragende Seele hat erstmals (abgesehen von der einstweiligen Zäsur des „Urlichtes") Ruhe gefunden, welche sich auch in Mahlers ideenprogrammatischen Hinweisen widerspiegelt:

> „Leise erklingt ein Chor der Heiligen und Himmlischen: ‚Auferstehen, ja auferstehʼn wirst du!' Da erscheint die Herrlichkeit Gottes! Ein wundervolles, mildes Licht durchdringt uns bis an das Herz – alles ist stille und selig!"[50]

Der musikalisch-inhaltliche Bogen bewegt sich vom Aufsteigen aus der Tiefe über den Höhepunkt des Sich-Öffnens bis zum Zurücksinken in die nun erreichte Ruhe. Bemerkenswert erscheint die daraufhin folgende instrumentale Antwort: In den Takten 493–497 spielen die 1. Trompeten ein Motiv, das im weiteren Verlauf des Satzes mit den Worten „Mit Flügeln, die ich mir errungen, werde ich entschweben" belegt ist.[51] Schon hier deutet sich – momentan noch im rein Instrumentalen – das aktive Erwerben des „seligen Wissens und Seins"[52] an, was Mahler im weiteren Verlauf in Worten beschreiben wird. Der Komponist eröffnet somit einen Weg, der sich inhaltlich entgegengesetzt zu Klopstocks eher passiv-erwartenden Haltung („wird der dich schuf dir geben") bewegt, indem er an das Wort „geben" bereits jenes Motiv anfügt, welches an späterer Stelle mit der aktiven Beteiligung an der Erreichung der Seligkeit belegt wird (T. 493–497, 1. Trompete). Innerhalb dieses instrumental gehaltenen Zwischenspiels ist dementsprechend Mahlers Arbeit mit dem indirekten Wort zu erwähnen, den rein instrumental gebrachten, aber aufgrund spä-

[50] *GoR*, S. 89 (s. Anhang).
[51] Floros bezeichnet es als „Ewigkeits-" und „Entschwebensmotiv" (vgl. Floros, *Mahler III*, S. 67).
[52] *GoR*, S. 89.

Copyrighted material

ter erfolgender Textzuweisungen semantisch besetzten Leitmotiven. Da das direkte Wort in diesem Fall nicht erscheint, nimmt der Abschnitt einen intimeren Charakter an, zumal die im Text enthaltenen Botschaften lediglich erahnt werden, aber dennoch der Musik bereits immanent und zumindest dem kundigen Hörer somit bewusst sind. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die briefliche Aussage Mahlers gegenüber Marschalk bezüglich des Ideenprogrammes: „Bei der Konzeption des Werkes war es mir nie um Detaillierung eines *Vorganges*, sondern höchstens einer *Empfindung* zu tun".[53] Anschließend erscheint wiederum der Kopf des „Ewigkeitsmotives" (T. 500–506, Posaunen). Die semantische Dichte nimmt zu: Nahezu gleichzeitig (T. 502–508) bringen die hohen Streicher wiederum das „Entschwebensmotiv", eine Fortspinnung desselben ist in den Takten 508–511 zu sehen (Flöte, Oboe, Klarinette).
Die Gestaltung der zweiten Strophe zeigt sich als Variation der vorangegangenen. Erneut erklingt ein Choral mit chromatisch geprägtem Mittelteil und einem Abgesang (Bogenform). Die ähnliche musikalische Gestaltung entspricht der im Vergleich mit der ersten Strophe verwandten Textaussage.
Hervorzuheben ist weiterhin das nachfolgende instrumentale Zwischenspiel, in dem sich die Verarbeitung des indirekten Wortes fortsetzt: In den Takten 536–539 erscheint der zweite Teil des „Entschwebensmotives" (Flöte, 1.+2. Violine), während gleichzeitig die Hörner dessen Anfang spielen. Im weiteren Verlauf setzt sich die Überlappung des ersten bzw. zweiten Motivteils fort, der Satz verdichtet sich. Eine Besonderheit zeigt sich in den Takten 541–546: Die 1. Violinen, anfänglich auch die 2., liefern eine Reminiszenz an den ersten Satz, indem sie den Beginn seines zweiten Themas andeuten, welches offenkundig eine Verwandtschaft mit Beethovens Violinkonzert zeigt. Dieser wird mit dem Abgesang „werde ich entschweben" kombiniert. Mit der Präsentation eines durch spätere Textzuweisung semantisch belegten Motives übernimmt die Musik an dieser Stelle eine deutliche textüberhöhende Funktion: Die Vereinigung mit dem „Licht" – im Grunde die *unio mystica* – wird hier bereits antizipiert. Der Ausklang dieses instrumentalen Zwischenspiels (T. 557 f.) ist sphärisch, verklärend: Die 1. Solo-Violine spielt in extrem hoher Lage (es'''') während dunkle Klangfarben ausgespart bleiben, die übrigen Streicher lassen liegende Akkorde erklingen, die Bewegung stagniert. Hinzu kommen zarte Arpeggien der Harfen und einzelne Glockenspieltöne. 1. und 4. Flöte sowie 1. und 2. Solo-Violine bringen den Beginn des „Entschwebensmotives", wobei die Melodik der Takte 558 f. aus zwei ganzen Noten besteht, sodass das hier indirekt angesprochene Wort „leben" eine zusätzliche Betonung erhält. Musikalische Gestaltung und Inhalt des angedeuteten Textes verhalten sich somit kongruent zueinander. Insbeson-

[53] *GMB*, S. 163.

Copyrighted material

dere das zuletzt erwähnte „leben" wird von Mahler sehr sensibel in der klanglichen Darstellung erfasst: Dieses „leben" symbolisiert sozusagen das „Himmlische Leben" und erfährt in der zarten, silbrig-hellen Klangfarbe der beiden Schlusstakte eine entsprechende musikalische Umsetzung.

Nach diesem einstweiligen Abschluss kommt es zu einem musikalischen Bruch, welcher im Text seine Begründung findet und qua *Heterolepsis* (nahezu unvermittelter Sprung von Ges-Dur zu b-Moll in Verbindung mit deutlichem Perspektivenwechsel, s. u.) zusätzlich illustriert wird. Zum einen verwendet Mahler ab diesem Punkt seine selbstgeschaffenen Verse, die sich insofern entschieden von denen Klopstocks unterscheiden, als dass sie – wie bereits erwähnt – von vorneherein auf die Integration in den Finalsatz hin konzipiert worden sind. Vor allem wandelt sich ihr Inhalt von bei Klopstock noch parataktisch gefügten Aussagen („Aufersteh'n wirst du") zu beschwörungsähnlichen Formeln („O glaube"[54]), deren Charakter deutlich in der Musik wiederzufinden ist, was sich bereits in der Vortragsbezeichnung „Etwas drängend" zeigt. Trotz dieser motivierenden Gesten ist dem Geschehen ein Ausdruck von Unsicherheit und Ringen um etwas noch nicht Erreichtes immanent, was sich insbesondere in der Tonart b-Moll manifestiert.[55] Darüber hinaus sind weite Teile der dritten Strophe durch eine ausgeprägte Seufzermotivik gekennzeichnet, die sowohl in der Gesangsstimme (Alt-Solo), als auch in der Instrumentalbegleitung eine bestimmende Rolle spielt. Diese Seufzermotive betonen die Worte „O glaube", „Mein Herz", „Es geht dir", „verloren" (wobei das Wort „nichts" mittels eines aufwärtsgerichteten Quartsprunges aus der Seufzermelodik herausgehoben wird, was seine zentrale Bedeutung innerhalb dieses Satzes herausstreicht), „Dein" (mehrfach) sowie „was". Jeder Seufzer wird zudem durch kurze crescendi bzw. decrescendi hervorgehoben. Auch die rhythmische Gestaltung der von den Instrumenten gespielten Seufzermotive zeigt semantische Signifikanz: Einerseits ist der erste Ton eines jeden Seufzers länger, zum Teil deutlich länger als der zweite, darunterliegende Ton, was wiederholt Spannungsmomente erzeugt. Vor allem aber besitzt die synkopische Wirkung Aussagekraft, welche durch die mittels eines Haltebogens angebundene letzte Viertelnote aus dem davorliegenden Takt entsteht. Diese Synkopen erzeugen aufgrund der damit verbundenen metrischen Verschleierung weitere

[54] Bekker notiert zum Beginn der dritten Strophe und zur Bedeutung der gesungenen Worte: „Das Zweifel- und Sehnsuchtsthema des Finale erscheint von neuem, nun aber durch die ihm unterlegten Worte der einstigen Sorge und Angst innerlich enthoben. Diese Worte, wie alles nun Folgende von Mahler selbst gedichtet, sind gleichsam nicht Ausdeutung, sondern Ergänzung der Melodie. In ihren Tönen hat einst das Gefühl unbefriedigt gesucht und gedrängt, nun offenbart sich gerade an ihr die Gewißheit. O glaube" (Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 99).

[55] Hiermit in gewisser Verwandtschaft stehend, ist bei Schubart über b-Moll zu lesen: „Ein Sonderling, mehrheitlich in das Gewand der Nacht gekleidet. [...] Moquerien gegen Gott und die Welt" (Schubart, *Ästhetik der Tonkunst*, S. 378).

Copyrighted material

Momente der Unruhe, was die vom lyrischen Ich immanent angesprochenen Konflikte untermalt. Insgesamt können die rhythmisch-diastematischen Gestaltungsmittel, welche den Eindruck von Unsicherheit hervorrufen, auch als *Dubitatio*-Figur gesehen werden. Hierin liegt zugleich eine textüberhöhende Funktion der Musik, da die Worte den Aspekt der Unsicherheit nur vorsichtig andeuten, während er durch die musikalische Gestaltung in den Vordergrund gerückt wird. Weiterhin erscheint hier ein kleines, aber doch aussagehaltiges Detail erwähnenswert: Zur Wiederholung des Wortes „glaube" erklingt in der Stimme des Solo-Altes eine abwärtsgerichtete kleine Terz, die zum Grundton b führt, was auf ein Satzende schließen lassen könnte. Es ist allerdings an dieser Stelle kein Punkt oder Interjektionszeichen als Merkmal des Abschlusses vermerkt, sondern ein Doppelpunkt, welcher wiederum eine Fortführung suggeriert. Somit entsteht ein zumindest leichter Kontrast von Interpunktion und musikalischer Umsetzung sowie zu der dieser Passage immanenten Unruhe. Der Abschlusscharakter der nach unten geführten kleinen Terz vermittelt eine Andeutung von Gewissheit, zumal die Melodie auf dem Grundton der ihr zugrunde liegenden Tonart endet. Das erwähnte „Drängen" ist mit einem entsprechenden Spannungsaufbau verbunden, wozu die bereits erwähnte Seufzermotivik beiträgt. Weiterhin spannungsfördernd ist das wiederholte Verbleiben der Singstimme auf einer Tonstufe (ges', zugleich Vorhalt zur Quinte f). Hinzu kommt ein Orgelpunkt der Violen, welcher zusätzlich tremoliert wird. Eine weitere Steigerung erfährt die Spannung durch die Sequenzierung des Seufzermotives ab T. 573, wodurch das musikalische Geschehen um eine große Sekunde (ges'–as') angehoben wird, was mit dem Erscheinen der zweiten Textaussage („Dein ist, was du gesehnt!") einhergeht. Wiederum verbleibt die Singstimme oftmals auf einer Tonstufe. Die Worte „was du gesehnt!" werden von der 1. Trompete verstärkt. In T. 586 erscheint erstmals ein abwärtsgerichtetes Tonleitermotiv, welches anschließend in prononcierter Weise (Akzente) von 1. Oboe und Viola zweifach sequenziert wird. Der letzte Abschnitt dieser Strophe („O glaube: Du wardst nicht umsonst geboren! Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!") trägt im Vergleich zu seinem ersten Teil einen aufgehellten Charakter, wozu auch der Wechsel vom Alt- zum Sopran-Solo beiträgt. Das Seufzermotiv wird in eine abwärtsgerichtete Terz verwandelt und verliert somit seinen dramatisch-bittenden Gestus zugunsten einer nun deutlicher hervortretenden Zuversicht. Das oben erwähnte, abwärtsführende Tonleitermotiv erscheint an dieser Stelle in der umgekehrten Bewegungsrichtung und zeigt dementsprechend eine Öffnungstendenz (T. 603 f.). Der Satz „Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!" erfährt eine besondere Betonung und Bestärkung durch ein streng syllabisches Fortschreiten in halben Noten (Ausnahme: „-lebt"). Die Spannungspausen bei „gelitten" bzw. „gestritten" stehen in der Tradition der *Suspiratio*, deren Semantik sich passgenau der Textaus-

Copyrighted material

sage beifügt (Notenbeispiel 5). „Nicht" wird erneut herausgehoben, diesmal durch eine aufwärtsgerichtete Sexte, wobei teilweise die Seufzermotivik wieder aufgenommen wird.
Die Takte 612–616 bilden ein kurzes instrumentales Zwischenspiel, welches gleichzeitig die Textstrophen drei und vier miteinander verbindet. Kennzeichnend für dieses Zwischenspiel sind erneut die erklingenden Seufzer, die Aufnahme und somit Betonung der Gesangsmelodie durch die 1. Violine sowie eine reichhaltige Chromatik, die dem Text inneliegende Spannung verstärkend.
Mit dem Einsatz des vierten Abschnittes (T. 617) greift Mahler auf den Beginn des vokal-instrumental gestalteten Finalteils zurück, indem er den Auferstehungschoral in Modifikation erklingen lässt. Wiederum ist an dieser Stelle in Form der *Noema* ein Rückgriff auf tradierte Stilmittel festzustellen. Textaussage und musikalische Gestaltung laufen parallel. Sowohl zu Beginn („Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du") als auch innerhalb („Was entstanden ist, das muß vergehen! Was vergangen, auferstehen!") der vierten Sinneinheit wird die Auferstehungsthematik evoziert, jetzt unter Verwendung des direkten Wortlautes. Die Wiederaufnahme eines Elementes der anfänglichen musikalischen Gestaltung, des Auferstehungschorals, dient der inhaltlichen wie formalen Referenzialität. Unterstützt wird der (zunächst allein von den Männerstimmen bestrittene) Chor von Posaunen und Tuba, was dem vermittelten Inhalt der Worte zusätzliche Überzeugungskraft zugutekommen lässt. Die drei terzlosen B-Akkorde (T. 618 ff.) verleihen dem Geschehen zudem eine archaisierende Note. Eine deutliche Betonung erfährt der (grammatisch unvollständige, aber genau dadurch auf die wesentliche Aussage fokussierte) Ausruf „Was vergangen, auferstehen!": Nach dem vorangegangenen Pianissimo und der Vortragsbezeichnung „Misterioso" (dem „Vergehen" gemäß) bietet das nun im Forte, mit „Vorwärts" bezeichnete und durch Akzente auf jeder Silbe betonte „Auferstehen" ein äußerst prägnantes, durchaus Lebenskraft demonstrierendes akustisches Bild. Insbesondere die auf jeder Silbe und Note erscheinenden Akzente wirken außerordentlich bekräftigend, zumal dies im Verein mit einer konsequent aufsteigenden melodischen Linie (*Anabasis*, T. 621 ff.) sowie einer ohrenfällig unkonventionellen Akkordfolge (Des-as-F-es-des-B) geschieht. Nach einer viertaktigen Pause, in der Blechbläser und Kontrafagott den choralartigen Satz weiterführen, wird dieser vom Chor fortgesetzt, erneut „Misterioso" und jetzt in dreifachem Piano. Zusammen mit der zum Teil extrem tiefen Lage der 2. Bässe (C, Kontra-B) ergibt sich aus dieser musikalischen Gestaltung ein beschwörungsähnlicher Ausdruckscharakter, welcher dem dazu erklingenden Text („Hör' auf zu beben!") zusätzlich beisteht. Markant tritt die musikalische Darstellung der darauffolgenden Exklamation „Bereite dich!" hervor: Ohne Vorbereitung, d. h. ohne ein zuvor vermerktes Crescendo, weist Mahler ein Fortissimo an bei gleichzeitiger, deutli-

Copyrighted material

cher Anhebung der Tonhöhe. Dieser Ausruf erhält durch seine eben skizzierte musikalische Umsetzung einen starken Aufforderungsgestus, der den vorangegangenen Beschwörungscharakter noch übersteigert. Anscheinlich war es Mahler ein Anliegen, mittels seines Textes und der entsprechenden musikalischen Ausgestaltung die Eigenaktivität eines jeden Menschen zu fordern, welche offenbar seiner Ansicht nach die Voraussetzung für ein Leben nach der Auferstehung darstellt. Dieses „leben" wird in den Takten 638 f. durch den Solo-Sopran zart hervorgehoben, indem dessen Stimme erst bei Erscheinen dieses Wortes mit „hervortretend" überschrieben ist. Darüber hinaus bewirken größere Notenwerte pro Silbe (ganze bzw. halbe Noten) eine längere Verweildauer auf diesem für den Inhalt des Satzes wie des gesamten Werkes so zentralen Wort. Ein auf den ersten Blick unauffälliges, aber in semantischer Hinsicht bedeutsames harmonisches Detail zeigt sich am Schluss des vierten Abschnittes (T. 638 f.): Hier manifestiert sich erstmals in deutlicher Form die spätere Zieltonart Es-Dur. Ihr kommt in diesem Satz und der Sinfonie überhaupt eine aussagekräftige Bedeutung zu[56], schließt das Werk doch in dieser Tonart, worin sich der Aspekt der Wandlung, äußerlich von c-Moll in die Durparallele, innerlich von der Todes- zur Lebenssphäre, äußert.[57] Der Kombination des Wortes „leben" sowie der quasi gleichzeitig formulierten Aufforderung in eben dieser Tonart darf somit ein eindeutiger semantischer Hintergrund – wohl die Gewissheit bezüglich der Fortdauer im Geiste – zugeschrieben werden.

Die nachfolgende Dramaturgie des Satzes ist gekennzeichnet durch einen verstärkten Steigerungsprozess – ein regelrechtes Höherschrauben – womit auch die im Bild der Flügel liegende Symbolik eine geradezu greifbare Qualität bekommt. Die inhaltlich-ideenprogrammatische Begründung liegt im vom lyrischen Ich formulierten Streben nach dem Fortführen der Existenz post mortem, was mit zunehmender Intensität und Sicherheit angestrebt wird. Diese Strebsamkeit äußert sich auch in Form des nun folgenden musikalischen Verdichtungsprozesses: Über weite Strecken hinweg verläuft insbesondere der Chorsatz imitatorisch, was eine auffallende Kontrastwirkung zu den vorangegangenen homophonen Chorälen erzeugt. Deutlich wird diese Zielstrebigkeit auch in Mahlers Spielanweisungen „Mit Aufschwung, aber nicht eilen", „Vorwärts", „Drängend", „Nicht schleppen", „Etwas drängend" und „Langsam steigern". Gleichzeitig wird die zu Beginn des Satzes noch dominierende strophische Gliederung zunehmend verwischt zugunsten der semantischen Dramaturgie. Die musikalische Gestaltung zeigt eine auffallende Mobilität, die zu-

[56] Vgl. die Tonartensymbolik von Es-Dur in der Achten Sinfonie.

[57] Schubart notiert zu Es-Dur: „der Ton der *Liebe*, der *Andacht*, des *traulichen Gesprächs* mit *Gott*" (Schubart, *Ästhetik der Tonkunst*, S. 377). Hermann Stephani betont zusätzlich den Charakter der Erhabenheit: „„Majestätisch, sanft, ernst" nennt Hektor Berlioz Es dur [...]. In der Tat trägt es, gegenüber dem glänzenden E dur, ein edel-heroisches Antlitz" (Hermann Stephani, *Der Charakter der Tonarten*, Regensburg 1923 [fortan Stephani, *Charakter der Tonarten*], S. 127).

Copyrighted material

gleich ein weiteres textüberhöhendes Moment darstellt. Gleichwohl die Worte durchaus Zielstrebigkeit suggerieren, so verleiht doch erst die dazugehörige Gestaltung des musikalischen Apparates dem ganzen Geschehen seine packende Dynamik, die in dieser Ausprägung dem Text nicht zueigen ist. Dieser Eindruck wird z. B. durch häufige Engführungen in den Singstimmen erreicht, welche das Fortschreiten immer wieder forcieren, im Gegensatz zu den eher statischen choralartigen Abschnitten, in denen sich Akkord an Akkord aneinandergereiht hat. Die Satzfaktur wechselt demnach von einer vertikalen Prägung (Choral, Akkorde) zur linearen Stimmführung, von Homophonie zu ausgeprägter Polyphonie. Die Takte 671–695 sind zudem als ausgedehnte *Anabasis* angelegt (Notenbeispiel 6), deren tradierte Semantik sich zum Inhalt des Textes kongruent verhält. Zusätzlich verstärkt wird das Vorwärtsdrängen durch oftmals gleichzeitig zum Einsatz einer weiteren Stimme erfolgende Harmoniewechsel, die im Falle der Takte 657, 659, 660 (Es-E-F) sogar chromatisch aufwärts erfolgen. Diese vermehrte Mobilität liegt wiederum im Text begründet: Wiederholt wird auf der erwähnten Eigenaktivität, dem selbständigen Bemühen zur Erreichung des Zieles, insistiert. Dies wird besonders deutlich im Satz „Mit Flügeln, die ich mir errungen in heissem Liebesstreben werd' ich entschweben zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen!". Bedeutsamerweise geht diesem aktiven Hinstreben die Gewissheit des Erreichens eben dieses Zieles bereits voraus: musikalisch in Form des Chorals mit seinen fundamentgebenden (und in dieser Form Sicherheit suggerierenden) Akkordsäulen, textlich in Aussagen wie „Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du", „Dein ist Dein, ja Dein, was du gesehnt!" usw. Dem Aufnehmen der Eigenaktivität wird durch den Wechsel zur Ich-Perspektive („die ich mir errungen" im Gegensatz zu „Aufersteh'n wirst du") ein zusätzliches Gewicht verliehen. Der linear-polyphone Satz der Singstimmen (hier: Alt- und Sopran-Solo) wird ab T. 664 von einer deutlich homophon geprägten Stimmführung abgelöst, woraus zunächst eine erhöhte Verständlichkeit (und somit eine Hervorhebung) der Worte „entschweben zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen" resultiert. Diese Worte stellen eine Reminiszenz an den vorangegangenen Satz, das „Urlicht", dar: Das erwähnte „Licht" symbolisiert wohl das göttliche Licht (gewissermaßen das „Urlicht"). Dementsprechend liefert die Musik Assoziationen zu den korrespondierenden Passagen des vierten Satzes. Darüber hinaus wird in diesen Worten bereits das ersehnte Ziel, das „Licht", angesteuert, was das momentane Innehalten der vormals zu vermerkenden Mobilität (imitatorische vs. homophone Stimmführung) begründet. Weiterhin verdeutlicht das spontane Miteinander, das harmonische, oftmals in Terzparallelen (T. 668–671) erfolgende Zusammenführen der Singstimmen den Charakter des „Entschwebens", im Gegensatz zum „Streben" des vormals imitatorisch-polyphonen Stimmenverlaufes. Doch endgültig ist das „Licht" noch nicht erreicht, denn sogleich löst sich der

Copyrighted material

homophone Satz wieder in weitere polyphone Strukturen zu dem besungenen Erringen der geistigen „Flügel" auf, wobei sich das harmonische Geschehen vorübergehend nach G-/D-Dur verlagert, bevor die Zieltonart beim Satzhöhepunkt endgültig erreicht wird. Die daraufhin folgende musikalische wie textliche Entwicklung strebt stringent und zielbewusst der Kulmination des Satzes wie auch der gesamten Sinfonie zu: Die Worte „Mit Flügeln, die ich mir errungen, werde ich entschweben" werden mehrfach repetiert, erneut in Form eines imitatorisch geführten Vokalsatzes (mit instrumentaler Verstärkung), der das Ringen, das immer wieder von neuem erfolgende Ansetzen geradezu plastisch hervorbringt. Als Zeichen der musikalischen Steigerung weist der Chorsatz nun nicht lediglich zwei, sondern insgesamt sechs Stimmen (Sopran, Alt, 1.+2. Tenor, 1.+2. Bass) auf, welche zudem in Engführung einsetzen (Ausnahmen: Bass 1+2), wodurch dem Hörer deutlich wird, dass etwas Bedeutsames in Vorbereitung begriffen ist. Zusätzlich nimmt die Stärke der instrumentalen Besetzung in auffallendem Maße (zehn Hörner, vier Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, vier Posaunen) zu, ebenso die Dynamik, welche ein vierfaches Forte erreicht. Die ersten Violinen sowie die ersten und zweiten Flöten spielen mitunter in extrem hoher Lage (c''''). Ab T. 696 singt der Chor das „Ewigkeitsmotiv", welches von den Hörnern mit dem „Entschwebensmotiv" beantwortet wird. Der Satz „Sterben werd' ich, um zu leben!" stellt eine der zentralen Aussagen dieses Werkes dar. Innerhalb des Finalsatzes strebt die dazugehörige Passage direkt auf diesen Höhepunkt zu. Die Gewissheit bezüglich der Aussage zeigt sich musikalisch durch das Unisono der Chorstimmen und der starken Hörnerfraktion, wodurch ein Ausdruck kraftvoller Geschlossenheit entsteht. Zusätzlich nimmt der blockartige Satz die im Schlussabschnitt erklingende Orgel vorweg. Mittlerweile dominiert Es-Dur, um dann in der finalen Passage endgültig befestigt zu werden. Gleichzeitig erfolgt eine klare semantische Besetzung dieser Tonart durch die Worte „Sterben werd' ich, um zu leben!" (bzw. „Aufersteh'n ... zu Gott wird es dich tragen!"). Mit Ausnahme der Worte „Sterben" und „leben" ist die Textverteilung syllabisch gestaltet. Dazu verläuft die Melodie in Form einer aufsteigenden Tonleiter, was den Charakter von Entschlossenheit zusätzlich verstärkt. „Sterben" und „leben" – diese beiden Worte markieren die gedanklichen Orientierungspunkte in Mahlers Zweiter Sinfonie (siehe auch seine ausformulierten Ideenprogramme). Dementsprechend werden sie in der Melodie hervorgehoben: Bei „Sterben" erscheinen eine Dehnung von Melodie und Wort durch Überbindung sowie ein abwärtsgerichteter Quintsprung. Das Zentralwort aber heißt „leben". Es wird als einziges melismatisch gedehnt, besitzt die längste Dauer sowie den jeweils höchsten Ton der Gesangsmelodie auf der ersten Silbe (T. 700, 708 ff.). Die Aussage wird sogleich in Form einer um eine Quinte höher beginnenden, climaxähnlichen Sequenz wiederholt, wobei die Dehnung bei „leben" eine drei ganze

Copyrighted material

Noten betragende Erweiterung erfährt. Gleichzeitig erscheinen die Spielanweisung „Ritenuto“ und ein dreifaches Forte: Vor dem endgültigen Höhepunkt stauen sich Bewegungsfluss und Spannung kurz auf. Mit der letzten Silbe erklingt die Dominante B-Dur, womit eine direkte Verbindung zum in Es-Dur stehenden Beginn der Finalpassage gegeben ist, welche sich freilich nicht nur auf die harmonische Ebene beschränkt. Durch die Verbindung Dominante-Tonika werden auch die dazugehörigen Worte „leben“ und „Aufersteh'n“ miteinander verknüpft. Und wie gleichsam als Resultat auf die Dominante die Tonika folgt, so entsprechen „leben“ und „Aufersteh'n“ einander, womit der Schlussabschnitt eingeleitet ist. Wiederum verwendet Mahler die zu Beginn des vokalinstrumental gestalteten Abschnittes erscheinende Passage „Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du“, jetzt allerdings mit der entscheidenden Ergänzung „mein Herz“ sowie der sich anschließenden Aussage „Was du geschlagen, zu Gott [...] wird es dich tragen!“. Wiederum wählt der Komponist zur Vertonung dieser Worte die Form des Chorals, wodurch der Gesamtcharakter verstärkt an Feierlichkeit gewinnt. Diese Feierlichkeit, welche unmittelbar mit der Textaussage zusammenhängt, zeigt sich insbesondere im Einsatz der Orgel und den Spielanweisungen „Pesante“, „Mit höchster Kraft“, „mit aufwärts gerichtetem/gehobenem Schalltrichter“. Das Wort „Herz“ wird mit dem vom Sopran gesungenen höchsten Ton (b'') bedacht, was die Schlüsselfunktion dieses Begriffes unterstreicht. Diese Aussage stellt das erreichte Ziel dar, auf das sowohl die musikalische als auch die ideenprogrammatische Entwicklung des Werkes zustrebt. Die zentrale Botschaft fällt mit dem musikalischen Höhepunkt zusammen. Im Vergleich zum ersten Auftreten der Worte „Aufersteh'n, ja aufersteh'n“ erscheint deren aktuelle musikalische Umsetzung ungleich anders: Anstatt eines verhaltenen dreifachen Piano steht nun ein dreifaches Forte. Die Chor- und Solostimmen singen nicht mehr in tiefer bis sehr tiefer, sondern sämtlich in höchster Lage. Während der erste Einsatz a cappella erfolgte, begleitet nun ein Großteil des Orchesters, wobei insbesondere das Blech und die mit „volles Werk“ überschriebene Orgel hervortreten. Interessanterweise nimmt Mahler die auch anfänglich verwendete choralartige Auskomposition der Worte hier wieder auf. Doch jetzt erscheint sie verwandelt. Somit schließt sich der Kreis am Ende einer Entwicklung: Die vorsichtig ausgesprochene Ahnung ist zur kraftvoll-mächtigen Realität herangewachsen. Die bisweilen etwas naiven Worte Klopstocks haben sich in die von Gewissheit erfüllten Ausrufe Mahlers verwandelt. Bemerkenswert ist abschließend das dreimalige Insistieren auf dem Wort „Gott“. Da die Drei eine eindeutige zahlensymbolische Bedeutung besitzt, darf man annehmen, dass Mahler diese an einer so bedeutenden Stelle des Satzes sowie des gesamten Werkes bewusst

Copyrighted material

einsetzte, zumal in der instrumental gehaltenen Abschlusspassage die Arbeit mit dieser Symbolik fortgesetzt wird.[58] Bei der Bedeutsamkeit dieses Wortes liegt es nahe, ein verstärktes Augenmerk auf die Harmonik zu richten. Dabei muss festgestellt werden, dass keiner der dem Wort „Gott" zugehörigen Akkorde (T. 726 ff.) tonartlich eindeutig fixierbar ist, was zu einer Interpretation als Symbol des im wahrsten Sinne des Wortes unfassbaren Gottes motivieren könnte.
Aus der oben stehenden Detailanalyse ist ersichtlich, dass sich die Wort-Ton-Beziehung innerhalb des Finalsatzes schwerpunktmäßig auf der Ebene des Ausdruckes bewegt. Sämtliche durch den Text suggerierten Charaktere – vom religioso des Satzbeginns bis zur Affirmation der Schlussgestaltung – finden in eindrucksvoller Weise Eingang in die musikalische Umsetzung, wozu insbesondere strukturelle Gestaltungsmomente beitragen (die mehrfach verhandelte Arbeit mit semantisch aufgeladenen motivisch-thematischen Elementen, Satzfaktur, Satzdichte). Hierin liegt zugleich das Potential für musikalische Ausdeutungen über den Text hinaus: Manche Affekte, die lediglich implizit in den Worten vorhanden sind, werden erst durch die Musik in den Vordergrund gerückt, z. B. die energiegeladene Dynamik im Zuge des „Erringens". Darüber hinaus bedient sich Mahler tonartensymbolischer wie auch motivisch-thematischer Mittel, um den Text mit Hilfe der musikalischen Gestaltung zu überhöhen. Neben der hinter dem Text stehenden Bedeutungsebene werden aber auch direkte Textaussagen in der Musik verarbeitet, so z. B. die flehende Bitte „O glaube" mittels Seufzermotivik.
Abschließend sei kurz der Blick auf die rein instrumental gehaltenen Schlusstakte gerichtet. Sie berühren zwar nicht mehr direkt die hier verhandelte Thematik der Wort-Ton-Beziehung, jedoch erscheinen sie im oben genannten Zusammenhang von Mahlers Verwendung symbolhaltiger Elemente erwähnenswert. Stephan weist darauf hin, dass sich in den besagten Takten die von Trompeten und Posaunen gespielte Quinte in die Oktave auflöst: „Alles motivische Geschehen ist in reinem Klang, der hier als einer der Welt, des ewigen Kosmos, aufzufassen ist, aufgegangen".[59] In der Tat spielt an dieser Stelle das Intervall der Oktave eine große Rolle, taucht es doch, abgesehen von den genannten beiden, noch in mehreren Instrumenten auf. Eingedenk dessen, dass Mahler Elemente mit eindeutigem Symbolgehalt, z. B. die oben erwähnte Dreizahl, in seinem Schaffen verwendete, erscheint Stephans Interpretation der Oktave als kosmologisches Symbol überzeugend. Harmonisch ist vor allem die Progression Ges-Dur → Es-Dur bemerkenswert: Das anfängliche „Aufer-

[58] Zur im Nachspiel erscheinenden Symbolik der Drei vgl. Floros, *Mahler III*, S. 74. Traditionell wird die Dreizahl der Trinität zugeordnet, welche in der Zweiten freilich keine direkte Rolle spielt. Gleichwohl darf von einer gezielten Verwendung dieser einschlägigen Symbolik durch Mahler im Sinne eines Vokabulars des Großen und Erhabenen ausgegangen werden (s. u.).
[59] Stephan, *Mahler. II. Symphonie*, S. 74.

Copyrighted material

steh'n" ist noch sehr verhalten und zaghaft, was die Wahl einer mit vielen Vorzeichen behafteten Tonart erklären kann. Die schlussendliche Manifestation als flammender An- und Ausruf hingegen erklingt in Es-Dur[60], der traditionellen Tonart zur Erzielung eines erhabenen Ausdruckes, dies zusätzlich in Verbindung mit der oben angesprochenen Rhythmisierung. Dies will nicht heißen, dass – wie in der Achten Sinfonie – offen die Trinitäts-Thematik angesprochen wird. Vielmehr handelt es sich hier – gerade aufgrund der semantischen Besetzung – um Verwendung von Vokabular des Erhabenen.

[60] Die harmonische Gesamtentwicklung von c-Moll (Kopfsatz) nach Es-Dur spricht für sich. Hierbei kann wiederum auf Vill verwiesen werden: „Zweifellos sind die vom Anfang abweichenden Tonarten am Ende eines Werkes auch Ausdruck der stattgefundenen Entwicklung einer Idee, eines ‚Programms' oder eines teilweise verbalisierten Inhalts" (Vill, *Vermittlungsformen*, S. 161).

Copyrighted material

7.2 Dritte Sinfonie

7.2.1 Vierter Satz

7.2.1.1 Originaltext und Mahlers Version

Friedrich Nietzsche:

„Das andere Tanzlied" / „Das Nachtwandler-Lied" (aus *Also sprach Zarathustra*)[1]

(E i n s !)
Oh Mensch! Gieb acht!
(Z w e i !)
Was spricht die tiefe Mitternacht?
(D r e i !)
»Ich schlief, ich schlief –,
(V i e r !)
»Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –
(F ü n f !)
»Die Welt ist tief,
(S e c h s !)
»Und tiefer als der Tag gedacht.
(S i e b e n !)
»Tief ist ihr Weh –,
(A c h t !)
»Lust – tiefer noch als Herzeleid:
(N e u n !)
»Weh spricht: Vergeh!
(Z e h n !)
»Doch alle Lust will Ewigkeit –,
(E l f !)
»– will tiefe, tiefe Ewigkeit!«
(Z w ö l f !)

Gustav Mahler:

O Mensch! O Mensch!
Gib Acht! Gib Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
Ich schlief! Ich schlief!
Aus tiefem Traum bin ich erwacht!
Die Welt ist tief! und tiefer als der Tag gedacht!

[1] Innerhalb des *Zarathustra* ist dieser Text dreimal enthalten, zusammenhängend im dritten Teil, Kapitel „Das andere Tanzlied" (diese Version enthält die Zahlenangaben, welche oben in Klammern angeführt werden), zeilenweise im vierten Teil, Kapitel „Das Nachtwandler-Lied", jeweils am Ende der Abschnitte 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 und 11 sowie erneut zusammenhängend im Anschluss an den 12. Abschnitt.

Copyrighted material

O Mensch! O Mensch!
Tief! Tief!
Tief ist ihr Weh! Tief ist ihr Weh!
Lust Lust tiefer noch als Herzeleid!
Weh spricht: Vergeh! Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit! will tiefe, tiefe Ewigkeit.

„Das andere Tanzlied" bzw. „Das Nachtwandler-Lied" aus *Also sprach Zarathustra* ist der erste und einzige Text Friedrich Nietzsches, den Gustav Mahler vertont hatte. Diese Worte fallen deutlich aus dem *Wunderhorn*-Rahmen, der das Schaffen des Komponisten zur Entstehungszeit der Dritten Sinfonie noch umgab, heraus.
Nietzsches Gedicht ist einstrophig konzipiert. Es besitzt elf Zeilen, wobei auf eine kürzere (z. B. „Die Welt ist tief") immer eine längere (z. B. „Und tiefer als der Tag gedacht") folgt. Durch dieses Alternieren kurzer und langer Zeilen gewinnt der Gesamtaufbau des Gedichtes eine strukturelle Regelmäßigkeit. Das Reimschema ist übersichtlich gestaltet: Die beiden Anfangs- und Schlusszeilen enden jeweils auf einem Gleichlaut („acht"/„-nacht" bzw. „-keit"/„-keit"), wodurch eine Art metrischer Rahmen entsteht, der die dazwischen liegenden Zeilen einfasst. Diesen wiederum ist ein alternierendes Reimschema zueigen (babacdcd). Schlüsselbegriffe werden metrisch bzw. durch Interjektionszeichen oder Wiederholung hervorgehoben: „Mensch", „acht", „schlief", „tief", „Weh", „Lust" und „Ewigkeit". An dieser Stelle sei auf die Ausführungen von Friedhelm Krummacher verwiesen, der in seiner Untersuchung zur Dritten Sinfonie auch Nietzsches Text und dessen formale Aspekte betrachtet.[2]
Eine bedeutende Rolle spielen die vom Dichter eingefangenen Stimmungen und Stimmungsnuancen – das Gedicht hat keine dezidierte, äußere Handlung zum Gegenstand. Dennoch werden in gewissem Sinne Situationen geschildert, wenn auch mit kaum eindeutig definierbarer Bedeutsamkeit. Auffallend ist Nietzsches symbolbehaftete Wortwahl („Mitternacht", „schlief", „Traum", „Tag", „Lust", „Ewigkeit"). Eingangs erscheint eine an den Menschen gerichtete Warnung, wobei ähnlich dem Beginn des „Urlichtes" dem an dieser Stelle erfolgende Ausruf „O Mensch" Mottocharakter zukommt. Auf die Frage „Was spricht die tiefe Mitternacht?" erfolgt die Antwort, die den gesamten verbleibenden Teil des Gedichtes einnimmt. Offensichtlich ist diese Antwort der zuvor erwähnten Mitternacht zugehörig. Angesichts des nicht vorhandenen Handlungscharakters des Gedichtes muss die Frage gestellt werden, ob nicht der zuvorderst angesprochene Mensch eben jene Antwort liefern könnte. Zumindest der am Schluss formulierte Erlösungswunsch darf wohl dem

[2] Vgl. Friedhelm Krummacher, *Gustav Mahlers III. Symphonie. Welt im Widerbild*, Kassel 1991 (fortan Krummacher, *Mahlers III. Symphonie*).

Copyrighted material

Menschen zugeschrieben werden. Die von Frank Berger unternommene Interpretation des Gedichtes geht direkt auf den Symbolgehalt der Worte ein: Ihr zufolge handelt es vom Grundproblem der dem Irdischen verhafteten „Lust" und ihrem Streben nach Erlösung, ausgesprochen in dem Satz „Doch alle Lust will Ewigkeit – will tiefe, tiefe Ewigkeit".[3] Auch Bruno Walters Interpretation geht letztendlich in diese Richtung (vgl. Anm. 10). Unter diesem Blickwinkel kann einer der zentralen Sätze des Gedichtes, „Die Welt ist tief", betrachtet werden: Zunächst wäre eine Interpretation denkbar, nach der die Welt vielschichtig und vieldeutig ist, ihre Erscheinungen mannigfaltig und unergründlich zugleich sind. Greift man hingegen den erstgenannten Ansatz auf, scheint die Vokabel „tief" symbolisch für ein tiefes Verhaftet-Sein im Irdischen zu stehen. Auch wenn die zweite Deutung durchaus zutreffend und sicherlich allgemeingültig ist, scheint sie im vorliegenden Fall doch eher von sekundärer Bedeutung zu sein und der Gesamtzusammenhang, vom Warnruf an den Menschen bis hin zum schlussendlich ausgesprochenen Erlösungswunsch, ein Vorziehen der ersten Lesart anzuzeigen. Ein weiterer, entgegengesetzter Interpretationsansatz findet sich in dem Aufsatz „Zur Deutung der Dritten und Vierten Sinfonie" von Adolf Nowak, welcher diesbezüglich notiert:

> „Aber die Tiefe des Leids wird nach Nietzsche übertroffen von der Tiefe der Lust. Das Leid sieht nur die Vergänglichkeit: ‚Weh spricht: vergeh'. Die Lust sieht noch tiefer, sie erfaßt das gegenstrebige Moment der Zeit, die ‚Ewige Wiederkunft des Gleichen' [...]. ‚Aber von Zeit und Werden sollen die besten Gleichnisse reden: ein Lob sollen sie sein und eine Rechtfertigung aller Vergänglichkeit'. Wenn es im Lied heißt ‚alle Lust will Ewigkeit', so ist Ewigkeit nicht jenseits von der Zeit, sondern die Verewigung des Vergänglichen in Varianten des Einmaligen, durch die dieses seine Tiefe erfährt. Lust ist dabei nicht Sinnenreiz und Vergnügen, sondern Offenheit für die Wiederkunft des Gleichen, ‚die große Sehnsucht'."[4]

Es muss jedoch grundsätzlich die Frage gestellt werden (dies betrifft prinzipiell auch die genannten Ausführungen Bergers), ob und inwiefern eine den Kontext der persönlichen Philosophie Nietzsches betreffende Deutung des „Mitternachtsliedes" auf Mahlers in seiner Dritten Sinfonie musikalisch formuliertes Weltkonzept übertragbar ist. Bekanntermaßen ging Mahler mitunter sehr unbefangen mit seinem Material – d. h. den ihm zur Verfügung stehenden Texten – um, auch dergestalt, dass er sie aus ihrem eigentlichen Sinnzusammenhang entwendete und für seine Zwecke umfunktionierte, somit seine individuelle Lesart seinen Kompositionen unterlegte. Die Dritte Sinfonie zeigt neben der Thematisierung

---

[3] „Nietzsches ‚Trunkenes Lied' [...] schildert das Sein des Menschen unter einem ganz bestimmten Blickwinkel. [...] Auch der Mensch ist Teil der Schöpfung und harrt auf Erlösung. Er unterliegt dem immerwährenden Kreislauf von Lust und Leid (Bedürfnis und Befriedigung), in ihm waltet die Sehnsucht, hindurchzustoßen zur Dimension, die ‚dahinter' liegt – die ‚eigentliche, andere Welt', das heißt letztendlich: die Ewigkeit" (Berger, *Vision und Mythos*, S. 175).

[4] Adolf Nowak, „Zur Deutung der Dritten und Vierten Sinfonie", in: Hermann Danuser (Hrsg.), *Gustav Mahler*, Darmstadt 1992 (fortan Danuser [Hrsg.], *Gustav Mahler*), S. 197 f.

Copyrighted material

eines Stufenaufbaus der Schöpfung auch die der Evolution des geistigen Bewusstseins.[5] Und in diesem Kontext erscheint die Deutung des Wunsches nach „Ewigkeit" als Ausdruck von „Verewigung des Vergänglichen" wenig plausibel, im Gegensatz zur Interpretation als auf Erlösung harrende Schöpfung, welche im übrigen einmal mehr Mahlers dualistischer Weltsicht entspräche.

Vergleicht man den Aufbau beider Texte, so ist in der Version Mahlers ein bedeutender formaler Unterschied zu Nietzsches Original festzustellen. Wiederum darf der Hinweis auf Krummachers diesbezügliche Ausführungen gegeben werden.[6] Mahlers Text ist zweistrophig gegliedert, während das Original, wie erwähnt, aus einer einzigen Strophe besteht. Die strophische Teilung des Gedichtes gelingt Mahler mit einem einfachen, aber wirkungsvollen Kunstgriff: Er wiederholt nach sechs Zeilen, also genau in der Mitte des Textes, das anfängliche Motto „O Mensch!", sodass an dieser Stelle eine deutliche Zäsur bzw. ein Neubeginn steht.[7] Bezeichnenderweise fällt der Bruch, der zu Beginn der zweiten Strophe entsteht, mit dem des Reimschemas des Originaltextes zusammen, wo ab der siebten Strophe der Reim c erstmals vorkommt. Möglicherweise nutzte Mahler die ohnehin latent vorhandene metrische Zweigliederung zum Einsatz seiner zweiten Strophe.

Ähnlich wie im „Urlicht"-Satz der Zweiten Sinfonie fügt der Komponist auch hier keine neuen Worte oder gar Abschnitte hinzu. Abgesehen von der veränderten Gliederung beschränken sich seine Modifikationen auf

---

[5] In einem Brief an den Dirigenten Josef Krug-Waldsee erläuterte Mahler bezüglich der ursprünglichen Betitelung der einzelnen Sätze: „Sie werden auch aus ihnen eine Andeutung schöpfen, wie ich mir die stetig sich steigernde Artikulation der Empfindung vorgestellt habe, vom dumpfen starren, bloß elementaren Sein (der Naturgewalten) bis zum zarten Gebilde des menschlichen Herzens, welches wiederum über dieses hinaus (zu Gott) weist und reicht" (*GMB*, S. 297 f.). Auch gegenüber Bauer-Lechner betonte Mahler die geistige Differenziertheit zwischen den Lebewesen: „Nur auf den Schluß der ‚Tiere' fällt noch einmal der schwere Schatten der leblosen Natur, der noch unkristallisierten, unorganischen Materie. Doch bedeutet er hier mehr einen Rückfall in die tieferen tierischen Formen der Wesenheit, ehe sie den gewaltigen Sprung zum Geiste in dem höchsten Erdenwesen, dem Menschen, tut" (*NBL*, S. 56).

[6] „Mahlers Version indes bedeutet zugleich eine Umformung des Textes. Zum einen markiert die Musik durch analogen Beginn zweier Teile eine Gliederung in zwei strophenartige Teile zu je acht Zeilen, was durch Wiederholungen ebenso bewirkt wird wie durch Dehnungen. Zum anderen wird damit der Wechsel von Kurz- und Langzeilen [...] zu höherem Maß von Regelhaftigkeit umgebogen. [...] Aus Nietzsches freier Prosa entsteht bei Mahler ein strophisch liedhaftiges Gebilde. [...] Andererseits unterstreicht Mahlers Version das Prinzip der Wiederholung kurzer Zeilenglieder, das in Nietzsches Text angelegt ist. Aus dem fortschreitenden Gang der elf Zeilen Nietzsches, die auf den verketteten Wechsel der Worte und Reime setzen, entsteht bei Mahler ein zweistrophiges Gedicht, das neben der formalen Ausweitung die Gliederung erlaubt, die einerseits analoge Beziehungen und andererseits in der Vertonung auch Dehnung, Kontraste und Entwicklung ergibt" (Krummacher, *Mahlers III. Symphonie*, S. 124).

[7] Auch Eggebrecht verweist auf die formale Konsequenz, die aus Mahlers Wiederholung der Eingangsworte resultiert. Des Weiteren macht er auf die trotz mancher bestehender Verschiedenheit sich ergebenden Gemeinsamkeiten der beiden entstandenen Strophen aufmerksam: „[...] wodurch er das bei Nietzsche durchgehende Gedicht in zwei gleichlange Strophen teilt, die voneinander abgehoben und zugleich miteinander verbunden sind, indem das Zwischenspiel auf die zweite Strophe (den Begriff der Lust) voraus- und durchs Wiedereinmünden in die Musik des Vorspiels auf die erste Strophe zurückweist" (Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, S. 136 f.).

Copyrighted material

die Wiederholung von Wörtern bzw. Wortgruppen und die Interpunktion. „Acht" wird groß geschrieben. Wiederholt werden die Ausrufe „O Mensch!" (insgesamt erscheinen diese viermal) und „Gib Acht!", ebenso die Worte „tief" und „Lust" sowie die Aussagen „Tief ist ihr Weh!", „Weh spricht: Vergeh!". Wie zu erwarten, ersetzte Mahler mehrere Kommata durch Interjektionszeichen, so nach „schlief", „erwacht", „tief", „gedacht", „tief" (zweite Strophe), „Weh", „Herzeleid", „Ewigkeit". Das letzte „Ewigkeit" belässt der Komponist hingegen mit einem einfachen Punkt, während Nietzsche an das Ende seines Gedichtes ein Interjektionszeichen setzt.

7.2.1.2 Platzierung des Satzes innerhalb des Werkes

Krummacher spricht den Vokalsätzen der Dritten Sinfonie Schlüsselfunktionen zu, solange man das gesamte Werk unter semantischen Gesichtspunkten sehen möchte. Zumindest würden Mahlers Wahl derart unterschiedlicher Texte sowie deren jeweilige musikalische Umsetzung nicht für einen Episodencharakter der mit ihnen verbundenen Sätze sprechen. Gleichwohl müsse die Positionierung der beiden gesangsgebundenen Sätze innerhalb der Sinfonie eine Reflexion erfahren. Vor dem Hintergrund ihrer quasi vorhandenen Mittelstellung läge ihre Bewertung „als bloße Episoden oder heimliche Zentren umso näher".[8]
Bezeichnend ist, dass Mahler an dem Punkt, wo er auf der Stufenleiter der Daseinsformen das Kapitel „Mensch" erreicht, zu einem Mittel, das eben nur dem Menschen eigen ist, dem direkt ausgesprochenen Wort, greift. Die Sätze 1 und 2 („Was mir das Felsgebirge erzählt", „Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen") kommen offenbar noch ohne Sprache bzw. auch ohne Liedanklänge (also das indirekte Wort; Ausnahme: zwei kürzere Zitate aus dem „Himmlischen Leben" im zweiten Satz) aus. Im „Tierstück" bedient sich der Komponist immerhin schon des ausführlichen Liedzitates – das *Wunderhorn*-Lied „Ablösung im Sommer" avanciert bekanntermaßen zum Fundament des dritten Satzes, indem es zuerst nahezu original erklingt und im weiteren Verlauf variiert wird. Dies geschieht allerdings noch ohne das gesungene Wort. Max Graf nimmt denn auch in seiner Rezension eine Zweiteilung des Werkes vor, indem er formuliert:

> „Die drei ersten Sätze bilden ein innerlich zusammengehöriges Ganzes, ebenso die drei letzten. Die Naturwelt und die Welt des Geistes stehen einander gegenüber. Die Zeit jugendfröhlicher Kämpfe, des Lebens mit sich und der Natur ist vorbei; das geistige und seelische Leben will befriedigt werden. Nicht die Welt lockt mehr, das Jenseits ruft."[9]

---

[8] Krummacher, *Mahlers III. Symphonie*, S. 121.
[9] *Neues Wiener Journal*, 20.12.1904, S. 5 f.

Copyrighted material

Dieses Modell kann durchaus zur Dreiteiligkeit erweitert werden: Es stellt sich die Frage, ob der Mensch vollends der Welt des Geistes angehört, wie dies Bekker vorbringt, oder nicht vielmehr eine Zwischenposition einnimmt. Zweifelsohne hat er Anteil an der „Welt des Geistes", doch ist er auch noch ein Wesen der „Naturwelt", worauf der Ausruf „O Mensch! Gib Acht!" möglicherweise Bezug nimmt (s. u.).

Der Einsatz des Textes ausgerechnet im vierten Satz regt zur Reflexion an.[10] Nimmt man den (in der gedruckten Partitur allerdings verschwiegenen, aber dennoch signifikanten) Titel beim Wort („Was mir der Mensch erzählt"), so erscheint das Erklingen der menschlichen Stimme höchstpersönlich nur als konsequent.[11] Zum anderen wirkt das Verwenden des indirekten Textes in jenem Satz, der dasjenige, „was mir die Thiere im Walde erzählen" darstellt, wie eine Vorstufe zum gehobenen Bewusstsein, was den Tieren noch vorenthalten, dem Menschen aber (zumindest als potentielle Fähigkeit) vergönnt ist. Diese These unterstützend sollen wiederholt folgende Worte Mahlers vom 22. Juni 1896 angeführt werden:

> „Nur auf den Schluß der ‚Tiere' fällt noch einmal der schwere Schatten der leblosen Natur, der noch unkristallisierten, unorganischen Materie. Doch bedeutet es hier mehr einen Rückfall in die tieferen tierischen Formen der Wesenheit, ehe sie den gewaltigen Sprung zum Geiste in dem höchsten Erdenwesen, dem Menschen, tut."[12]

Das vom Menschen gesprochene (bzw. gesungene) Wort wäre in diesem Zusammenhang somit Ausdruck und Zeichen seines „Geistes". Vor diesem Hintergrund muss auch der Ausruf „O Mensch! Gib Acht!" betrachtet werden: Er wirkt wie eine eindringliche Warnung nach dem Schluss des vorangegangenen Satzes, dem „Rückfall in die tieferen tierischen Formen der Wesenheit". Mahler bezieht Nietzsches Text (in seiner persönlichen Lesart) somit auch inhaltlich – nicht nur ausschließlich stimmungsmäßig – in den individuellen ideenprogrammatischen Ablauf[13] seiner Sinfonie ein[14], zumal das Gedicht später auch das „Erwachen aus tie-

---

[10] Bruno Walter konstatiert eine sich an dieser Stelle artikulierende Sehnsucht Mahlers nach dem Wort: „Als sein Traum aber über Blume und Tier beim Menschen angelangt war, da sehnte er sich nach dem Wort, und vom Geheimnis des menschlichen Loses zwischen Weh und Lust erschüttert, legte er Nietzsches *Mitternachtsgedicht* der nächtigen Musik des vierten Satzes unter, die der Gedanke an den Menschen in ihm hervorgerufen hatte" (Bruno Walter, *Gustav Mahler. Ein Porträt* [= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* Band 72, hrsg. von Richard Schaal], Wilhelmshaven [4]1989, S. 88 f.).

[11] Eggebrecht sieht das Erscheinen der Singstimme mit diesem Satz im Kontext des gesamten Werkes: „Und die Erlösung von all dem Leiden ist die Liebe: die Liebe des Menschen ‚allen Wesen gegenüber' und ‚die Liebe Gottes', die den Menschen mit einschließt. Im Zusammenhang dieser symphonischen Konzeption [...] ist der 4. Satz zu sehen, der in diese Symphonie als Zeichen der Wesenheit des Menschen die Singstimme einführt" (Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, S. 136).

[12] *NBL*, S. 56.

[13] Bekker bezeichnet die Dritte Sinfonie als „das einzige Beispiel für die durchgeführte poetische Bezeichnung sämtlicher Sätze, für das Vorhandensein einer gemeinsamen, Aufbau und Charakter des ganzen Werkes bestimmenden Grundidee" (Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 106).

[14] An dieser Stelle darf erwähnt werden, dass Mahler dieses Orchesterlied eigens für die Integration in die Dritte komponiert hatte. Mitchell erwähnt diesbezüglich, sich auf eigene Quellensichtungen berufend: "the [...] evidence that exists supports the view that 'O Mensch! Gib Acht!' was from the

Copyrighted material

fem Traum" erwähnt, wodurch sich der Mensch vom Tier, welches ganz in seinem Empfindungsleben aufgeht, unterscheidet. Überhaupt verleiht Bekker der Dritten Sinfonie innerhalb von Mahlers Werk eine besondere Position im Sinne der von hier ab wohl gewonnenen Sicherheit bezüglich einer ideellen Schaffensgrundlage.[15]

In jüngerer Zeit ist die Palette der Interpretationsmöglichkeiten um eine weitere, bedenkenswerte Aspekte aufzeigende, ergänzt worden. In seinem Aufsatz „Das Gehör als Tor zur Welt. Mahlers Dritte Symphonie als Musik über Musik"[16] kommt Georg Mohr zu dem Ergebnis, der semantische Kontext des „Mitternachtsliedes" sei der Schlüssel für das Verständnis dieser Sinfonie überhaupt. Er verdeutlicht seine Ansicht, die „Musik [sei direkt, S. H.] als Erklingen des Geheimnisses der Welt" aufzufassen, im Gegensatz zu der verbreiteten Ansicht, Mahlers Dritte sei lediglich ein Abbild der Welt. Hierbei rekurriert Mohr auf die schon von Krummacher geäußerte These, die Dritte stelle die „Welt der Symphonie" dar, erweitert diese Meinung aber um den entscheidenden Punkt der universalen und vor allem unmittelbaren Repräsentativität dieser Musik.[17] Mahler

---

first conceived as an orchestral song [im Gegensatz zu Mahlers ansonsten favorisierter Praxis, zuerst die Fassung für Singstimme und Klavier zu notieren, S. H.] and as an integral part of the symphony" (DM II, S. 253).

[15] „Ein poetischer, ein philosophischer, ein musikalischer Ideengang treffen zusammen. Man kann nicht sagen, daß einer von ihnen Führer sei, die anderen nur Gefolge. Alle drei deeken sich im Ablauf der Entwicklung wie im Ziel. Der Stoff strahlte nach drei Richtungen aus. Er brachte die Zusammenfassung der bisherigen Kämpfe des Menschen und des Künstlers, er trug in sich ein geschlossenes Bekenntnis. Über Vergangenheit und Gegenwart hinaus warf Mahler hier den Anker weit in die Zukunft. Die ideelle Richtung seines Schaffens und Glaubens war nun festgelegt. Kommende Werke konnten wohl neue Einzelprobleme hervorheben, konnten auch Zusammenfassungen von neuen Gesichtspunkten aus bringen. Von der hier gewonnenen Grundeinstellung, von dem Bekenntnis zur großen Liebesmacht, von der Sehnsucht zu ihr als dem Ziel des Lebenstraumes aber konnte Mahler nicht wieder abkommen. Jedes seiner künftigen Werke ist der Versuch zur Auffindung eines neuen Weges diesem Ziel entgegen, bis in der achten Sinfonie der Traum Wahrheit wird. Die Verschiedenheit der Werke von der Dritten bis zur Achten ist nicht Verschiedenheit des Zieles, sondern des Weges. Dieser Weg, vorgezeichnet durch die besondere Einstellung zum Ziel, bestimmt den Stil" (Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 110).

[16] Georg Mohr, „Das Gehör als Tor zur Welt. Mahlers Dritte Symphonie als Musik über Musik", in: *NzMF* 48, S. 3–22.

[17] Zur Veranschaulichung seiner Gedankengänge nimmt Mohr auch die von Mahler mehrfach geänderten und später gestrichenen, aber für die Welt seiner Vorstellungen nicht minder aussagekräftigen Satzüberschriften zu Hilfe: „Von Bedeutung ist sowohl das Pronomen ‚mir' als auch das Verb ‚erzählen'. Beide drücken eine Perspektivierung und Subjektivierung aus. Das Pronomen ‚mir' bezieht sich auf den Musiker, von dem Schopenhauer und Wagner sagen, daß er imstande sei, das ‚Wesen der Dinge', das ‚verschlossene innere An-sich' zu *vernehmen*. Zugänglich sei es nur dem *Gehör* als dem *inneren* Organ [...]. Das Verb ‚erzählen' deutet hier auf zweierlei hin. Zum einen offenbaren sich die Dinge, die ‚Wesen', nur über das Hören. Mahler meint offenkundig [...] ein *Erzählen*, das sich in *Schall und Klang* artikuliert und über das *Ohr* zu vernehmen ist. [...] In dem im vierten Satz vertonten *Nachtwandler-Lied* Nietzsches ‚spricht' die Mitternacht, und das, was sie spricht, ist nur im Traum vernehmbar und verstehbar. Die ganze Symphonie kennzeichnet Mahler durch den Titel ‚Ein Sommermittagstraum' immerhin als einen Traum, genauer: als eine Traumerzählung. [...] Das Ich der Mitternacht, wenn wir es in diesem Sinne als das Subjekt des Musikers verstehen dürfen, ist nun zu erkennen als dasjenige Ich, das in den Satzüberschriften des Programms von sich sagt, daß ‚mir' die Dinge und Wesen von sich ‚erzählen'. [Vgl. auch folgende briefliche Bemerkung Mahlers vom 29.8.1895 an Friedrich Löhr: „Die Betonung meines *persönlichen* Empfindungslebens (als, was die Dinge *mir* erzählen) entspricht dem eigenartigen Gedankeninhalt", vgl. *GMB*, S. 150.] Die Sym-

Copyrighted material

selbst bezeichnete seine Dritte Sinfonie im Sinne eines Spiegelbildes der Welt. Und ein Spiegelbild ist naturgemäß mehr als nur ein Abbild. Zudem führte er aus, der Komponist sei „ein Instrument, auf dem das Universum spielt."[18] Als Konsequenz daraus ergibt sich, neben der implizit geschilderten Funktion des Komponisten als Sprachrohr göttlich-kosmischer Kräfte, eine direkte Korrelation zwischen dem Werk und dem „Universum" als dessen Urheber und somit ein engeres Verhältnis als zwischen Vor- und Abbild.

7.2.1.3 Formale Beziehungen zwischen Text und Musik

Ähnlich wie die Gliederung des Gedichtes, die Mahler hinsichtlich der strophischen Form deutlich modifizierte, ist auch das Versmaß im Vergleich zum gesungenen Text starken Veränderungen unterworfen. Während das Metrum der Dichtung Nietzsches sehr ebenmäßig in Trochäen verläuft, weist der gesungene Text in Mahlers Sinfonie ohrenfällige Betonungshäufungen auf. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, erfährt jede Silbe bzw. jedes Wort eine Betonung. Unbetont erscheinen die Worte „und", „als", „der" sowie die Silbe „ge-" (sechste Zeile der ersten Strophe). Innerhalb der zweiten Strophe werden die Worte „ist", „ihr" (sie erscheinen in der dritten Zeile jeweils zweimal), „spricht", „Ver-" (fünfte Zeile, werden ebenfalls wiederholt), „-le", „-wig-" (zweimal) und „-fe" (Schlusszeile) nicht hervorgehoben.
Eine genauere Betrachtung der Betonungsintensitäten ergibt signifikante Unterschiede, die auch inhaltlich von Bedeutung sind. Schwächere Betonungen erscheinen bei den Worten bzw. Silben „O", „Gib" (erste Strophe, zweite Zeile), „Was spricht die tiefe", „-ter-" (dritte Zeile), „Ich" (vierte Zeile), „Aus tiefem", „bin ich er-" (fünfte Zeile), „Die", „ist", „tiefer" (sechste Zeile), „tiefer noch als Herzeleid" (zweite Strophe, vierte Zeile), „Doch", „al-", „Lust", „will" (zweimal), und „tie-" (erstes Er-

---

phonie als ganze ist eine Traumerzählung im Sinne des *Nachtwandler-Lieds*. Sie ‚erzählt so tief Geheimes, was man vielleicht im Traume ahnt!' Der Musiker ist insofern das ‚Instrument', auf dem das Universum spielt. [...] Mahler gibt den entscheidenden musikalischen Hinweis auf die Schlusselstellung des vierten Satzes, indem er auf den ‚Weckruf' gleich zu Beginn des ersten Satzes (Z. 1. T. 14–17) den Ganzton abwärts in den Hörnern folgen lässt, der zu Beginn des vierten Satzes von den Violoncelli und Kontrabässen gespielt wird und die ‚Keimzelle des Liedes' ist. Damit wird signalisiert, daß die gesamte Symphonie ein ‚Achtgeben' ganz besonderer Art ist. Der ‚Weckruf' ist ein *Wecken in den Traum*. Darauf weist auch die Programm-Überschrift hin: Ein Sommermittags*traum*. [...] Durch die Antizipation des Beginns des *Nachtwandler-Lieds* gleich nach dem ‚Weckruf' am Anfang der gesamten Symphonie wird es auch an der äußeren Form deutlich: Die *Dritte* ist die *Selbstdarstellung der Musik als Traumerzählung* von der Tiefe der Welt – Musik als Erklingen des Geheimnisses der Welt, das Gehör als das Tor zur Welt" (*NzMF* 48, S. 14–20).

[18] „Nun aber denke dir so ein *großes* Werk, in welchem sich in der Tat die *ganze Welt* spiegelt – man ist, sozusagen, selbst nur ein Instrument, auf dem das Universum spielt" (Brief an Anna von Mildenburg vom 28.6.1896 [?], in: Franz Willnauer [Hrsg.], *Gustav Mahler*. „Mein lieber Trotzkopf, meine süße Mohnblume". *Briefe an Anna von Mildenburg*. Wien 2006 [fortan *Briefe an Anna von Mildenburg*], S. 131).

Copyrighted material

scheinen). Bis auf „Ich", „Lust" und „tiefer" handelt es sich um inhaltlich weniger bedeutsame Worte. Eine demgegenüber starke Betonung erhalten die Worte „Mensch" (erste und zweite Strophe, erste Zeile), „Acht" (erste Strophe, zweite Zeile), „Mit–nacht" (dritte Zeile), „schlief" (zweimal), „Traum", „-wacht", „Welt", „tief" und „Tag". Innerhalb der zweiten Strophe sind dies die Worte „Mensch", „Tief" (viermal), „Weh" (zweimal), „Lust" (zweites Mal), „tie-" sowie „E–keit". Unschwer erkennbar liegen bei diesen Worten tragende inhaltliche Komponenten. Es sind die Schlüsselbegriffe, die sowohl in Nietzsches Text als auch in Mahlers Komposition hervortreten, wobei letzter die entsprechenden Worte deutlicher hervorhebt und im Vergleich zu Nietzsche weitere Betonungen hinzufügt. Bezüglich Mahlers Orientierung an den Schlüsselworten des Originaltextes darf wiederum davon ausgegangen werden, dass Mahler primär die Idee seines Werkes und die damit verbundenen Inhalte verfolgte und weniger die Übernahme von Vorgegebenem. Andererseits ist die Doppelung der Betonungen der genannten Worte in beiden Versionen nicht verwunderlich, da es sich, wie dargestellt, um Schlüsselbegriffe handelt, die sowohl für das Gedicht als auch für die Sinfonie Relevanz besitzen. Ein weiterer zu beachtender Aspekt besteht in der Übernahme einer Funktion von Stimmungsträgern durch die betreffenden Worte. Zumal Mahler insbesondere die Atmosphäre des Nietzsche-Textes eingefangen und wiedergegeben hat, stellt die Präferierung der dafür zuständigen Worte ebenfalls eine logische Konsequenz dar.

Die musikalischen Mittel, mit denen die Betonungen erreicht werden, sind überwiegend Dehnungen und gesetzte Akzente. Große Notenwerte stehen bei den erwähnten Schlüsselbegriffen: „Mensch" und „Acht", weiterhin „-nacht", „schlief", „Traum", „-wacht", „Welt", „tief" und „Weh". Auch Melismen spielen bei folgenden Betonungen eine Rolle: „Tag", „tiefer", „Herzeleid", „alle Lust will Ewigkeit" sowie „will tiefe, tiefe Ewigkeit". Die melismatische Dehnung der letzten Aussage ist zugleich die stärkste. Besonders ins Auge fallen muss die rhythmische Gestaltung von „-le Lust will" und beider Silben „tie-" mittels septolischer bzw. triolischer Rhythmisierung. Eine weitere Form der Betonung ist die Trennung der kurzen Ausrufe voneinander durch Pausen, so bei „O Mensch!", „Gib Acht!" und „Ich schlief!". Aufgrund der in der Singstimme verzeichneten Pausen gewinnen diese Ausrufe spürbar an Markanz.

Abgesehen von seiner Unterteilung des Textes in zwei Strophen übernimmt Mahler die Gliederung in Zeilen. Dazu setzt er in der Singstimme nach den die Zeilenenden markierenden Wörtern mitunter recht ausgedehnte Pausen und, damit verbunden, kleinere instrumentale Zwischenspiele. Durch das gezielte Setzen von Pausen auch innerhalb der ersten, zweiten, vierten, fünften und sechsten (erste Strophe) sowie der ersten bis dritten, fünften und sechsten Zeile (zweite Strophe) bzw. das unmittelba-

Copyrighted material

re Wiederholen der Ausrufe kommt es zu einer deutlichen Subgliederung in Halbzeilen.
Auffallend ist, dass Mahler den zum großen Teil kurzen, mithin aphoristischen Satzbau des Gedichtes in seine Musik übernommen und verdeutlicht hat: Die kurzen Sätze, welche zum Teil lediglich aus Ausrufen bestehen („O Mensch!", „Gib Acht!", „Ich schlief!", „Tief!"), bilden in gewisser Hinsicht für sich stehende musikalische Kurzeinheiten, indem sie durch deutliche Pausen voneinander getrennt werden. Dadurch wird ihre Aussage bzw. ihr Aufrufcharakter unterstützt und verstärkt, insbesondere auch im Verein mit den Textwiederholungen.
Abgesehen vom letztgenannten Punkt ist dieser Satz – abzulesen an den von Mahler genommenen Freiheiten – eindeutig dem ‚Ausarbeitungstypus' zuzuordnen, womit die überwiegende Unabhängigkeit der rhythmischen Gestaltung vom Versmaß zugunsten der Gestaltung der ideenprogrammatischen Dramaturgie sowie v. a. der Verdeutlichung des semantischen Gehaltes einhergeht.

7.2.1.4 Text und harmonische Gestaltung

Formt.	Text und harmonische Gestaltung	T.
1. Strophe	O Mensch! O Mensch! Gib Acht! Gib Acht! **F a fis a D A D A**	11–23
	Was spricht die tiefe Mitternacht? **gisv^{7-}**	30–32
	Ich schlief! Ich schlief! **d a d a**	37–40
	Aus tiefem Traum bin ich erwacht! **G$_5$ A^{7}**	45–48
	Die Welt ist tief! und tie- fer als der Tag gedacht! **D d D d d^{6} E^{7} D**	49–57
2. Strophe	O Mensch! O Mensch! **F a fis A**	83–86
	Tief! Tief! **a----------**	97–99
	Tief ist ihr Weh! Tief ist ihr Weh! **d d g g**	100–106
	Lust Lust tiefer noch als Herzeleid! **g F**	109–112
	Weh spricht: Vergeh! Weh spricht: Vergeh! **F g^{6}/Es**	115–118
	Doch alle Lust will Ewigkeit! will tiefe, tiefe Ewigkeit! **D A$^{7/9+}$ D d**	119–129 (131)

Copyrighted material

Als Basistonart ist D-Dur erkennbar, inklusive des Bereiches der erweiterten Kadenz. Trotz dieser auf den ersten Blick übersichtlich erscheinenden harmonischen Gestaltung ist diese von einer besonderen Färbung gekennzeichnet, die durch ein Changieren zwischen bestimmten Tonarten (v. a. D- und A-Dur), Dur-Moll-Kontraste (auch in Form unmittelbar benachbarter Variantklänge bei „Die Welt ist tief!") und archaisierend wirkende Akkordverbindungen (insbesondere bei den Worten „O Mensch!") hervorgerufen wird.[19] Diese so einfachen wie wirkungsvollen Gestaltungsmittel lassen kaum klare harmonische Entwicklungen im tradierten Sinne einer Richtungsbezogenheit aufkommen, womit die Harmonik zum schwebend-atmosphärischen Charakter des Satzes maßgeblich beiträgt. Dies zeigt sich gleich zu Beginn in Form des einleitenden Sekundpendels A–H. Das A ist hier sowohl als Dominante (wobei Dur- und Moll-Variante eingeschlossen werden müssen) von D-Dur wie auch als Quinte des Tonika-Dreiklanges selbst deutbar – eine zweifelsfreie Aussage ist, wie so oft bei Mahlers Harmonik, nicht zu leisten. Der Schluss hingegen scheint zunächst D-Dur zu stabilisieren, doch bald wird unvorbereitet die Dur-Tonika durch die Mollvariante ersetzt und nach wenigen Takten mit dem zuvor als Einleitung dienenden Sekundpendel der Satz beschlossen.

7.2.1.5 Interpretation des Textes durch die Musik

Das übergeordnete Merkmal dieses Satzes ist das sehr subtile und einfühlsame Einfangen der Stimmung, die von Nietzsches Text ausgeht, dessen Verse mehr von Atmosphäre als von einer narrativen Handlung leben. Inhaltliche Aspekte werden symbolhaft verschlüsselt dargeboten, anders ausgedrückt: Der direkte Wortlaut verweist oftmals nicht – wie beispielsweise im Finale der Zweiten Sinfonie der Ausruf „Aufersteh'n wirst Du!" – auf eine unmittelbar fassliche Bedeutungsebene, dem Text haftet somit etwas Unbestimmtes an. Diesem Umstand wird in der Musik Rechnung getragen, indem das Sphärische mittels verschiedener Gestaltungselemente eine eindrucksvolle Betonung erhält und in seiner ergreifenden Intensität bereits textüberhöhende Qualitäten erreicht. Die Musik vermittelt über weite Strecken etwas Schwebendes, was das Unbestimmte der Textaussagen zusätzlich ausbaut und in den Vordergrund hebt. Hierbei spielen insbesondere Klangfarbe/Instrumentation und harmonische Dispositionen prägnante Rollen, wobei die gleichzeitige äußerste Reduktion der eingesetzten Mittel frappierend ist (Notenbeispiel 7). Der sphä-

[19] Krummacher sieht folgende Beziehung zwischen der harmonischen Gestaltung und dem Text: „Und der Dimension der Zeit, von der Nietzsches Text im Anruf schon spricht, um dann Nacht, Traum und Ewigkeit einzuführen, korrespondiert eine Harmonik, die auf Relikte aus ferner Historie des Komponierens zurückgreift" (Krummacher, *Mahlers III. Symphonie*, S. 125), womit neben den bereits erwähnten traditionellen Elementen aus Tonartensymbolik und musikalisch-rhetorischer Figurenlehre ein weiteres historisierendes Moment hinzutritt.

Copyrighted material

risch anmutende Charakter manifestiert sich in der ersten Strophe auch durch das Mitternachts-Sujet, worin von „Schlaf" und „tiefem Traum" die Rede ist sowie durch ein klagendes Motiv in der Oboe bzw. dem Englischhorn, auf das später noch genauer zurückzukommen ist.[20] Weiters wird der zunächst auch mahnende Charakter der Verse in die Musik aufgenommen, dessen Eindringlichkeit musikalisch durch die größtenteils streng syllabische Gestaltung der Singstimme untermalt wird, welche jedem einzelnen Wort, jeder Silbe eine zusätzliche Betonung verleiht. Dieser Betonungscharakter erfährt bei mehreren Worten durch blockartige Akkorde eine zusätzliche Verstärkung („O Mensch", „Acht", „schlief", „Welt", „tief", „Weh").

Gegen Ende der ersten Strophe erhält die Atmosphäre eine etwas andere Nuance: Das lyrische Ich erwacht aus seinem „tiefen Traum" und erkennt sein Verhaftetsein in der Bedürfniswelt. Somit weicht die nächtliche Stimmung allmählich, ein gewisser geheimnisvoller Grundzug bleibt jedoch weiterhin erhalten. Nach der „mitternächtlichen" Atmosphäre werden nun allgemeingültigere Aspekte angesprochen, da es jetzt um grundsätzliche Fragen der Welt geht, welche in der Aussage gipfeln, dass das Irdische („alle Lust") von seinem immer wiederkehrenden Kreislauf erlöst werden möchte („will Ewigkeit"), wobei an dieser Stelle noch einmal an Mahlers Ideenprogramm mit der Erwähnung des „Sprung[es] zum Geiste" und der Überwindung der „tieferen tierischen Wesenheit" erinnert sei.

Wie oben erwähnt, fängt Mahler die von Nietzsches Text evozierte Stimmung in all ihren Schattierungen ein. Bereits das instrumentale Vorspiel dient der Schaffung der dem Text entsprechenden Atmosphäre. Bekker konstatiert eine Verwandtschaft zum Beginn des Kopfsatzes und setzt darüber hinaus semantische Parallelen zwischen den „tiefen Bläserharmonien" und den einleitenden Worten des vierten Satzes.[21] Adäquat ist die Spielanweisung: „Sehr langsam. Misterioso. Durchaus ppp". Es beginnen lediglich die tiefen Streicher, welche mit Dämpfer versehen

---

[20] Martin Geck gibt im Kapitel „Sinfonische Traumzeit" seines Buches *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus* die Anregung, „Mahlers Musiksprache einmal nicht aus gewohnter musikästhetischer und kompositionsgeschichtlicher Sicht, sondern unideologisch wie den Traum zu untersuchen". Hierbei stellt Geck angebliche Parallelen zwischen dem Wesen des Traumes und der Sinfonik Mahlers auf, wobei er verdeutlicht, daß es sich bei diesen Werken nicht um ein „in Trance niedergeschriebenes Protokoll eines Traums" handele, „sondern [um] kunstvolle Komposition in der ganzen Bedeutungsschwere, welche dieses Wort in der abendländischen Musikgeschichte hat" (vgl. Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 422 ff.).

[21] „Gleich der Anfang greift zurück auf die Einleitung des ersten Satzes, auf das leise, dunkle Wogen der tiefen Bläserharmonien. Die Erinnerung an die tote Materie wird heraufbeschworen durch den Anfangsgedanken: O Mensch, gib Acht! Was spricht die tiefe Mitternacht? Ich schlief, ich schlief! Die Vorstellung des Schlafes auch des Menschen in der Materie weckt die Erinnerung an jenen Urbeginn des Erweckungsaktes, läßt das Grundmotiv des Naturschlafes im Solo der gedämpften Streichbässe gleichsam als Motto an den Beginn dieses Satzes treten" (Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 128).

Copyrighted material

werden, im Verein mit der 2. Harfe. Cello und Kontrabass spielen zwischen zwei Liegenoten eine alternierend auf- und abwärtsgeführte Sekundbewegung. Im weiteren Verlauf schält sich aus dieser wellenartigen Pendelbewegung mittels Isolierung und Augmentierung ein Sekundfall heraus, der zunehmend motivischen Charakter annimmt.[22] Die Pendelbewegung als Ganzes ist hingegen kein Motiv im sinfonischen Sinne: Es dient mit seiner sanften, wellenartigen Wiederholung vorderhand dem Schaffen einer wie verschleiert wirkenden Atmosphäre, welche äußerst feinfühlig der des vorgegebenen Textes nachempfunden ist. Die Eindringlichkeit der Mahnung „O Mensch!" wird durch eine kurze Eintonmelodie auf dem a' der Singstimme erreicht, wobei die Betonung auf „Mensch!" liegt (ganze Note). Von großer Bedeutung ist hier wie an vielen weiteren Stellen des Satzes die harmonische Gestaltung: Der Mahnung „O Mensch!" werden terzverwandte, durch ihre unvermittelte Parataxe archaisierend anmutende Akkorde unterlegt (F-a-fis-a).[23] Diese modal eingestellte Harmonisierung erzeugt maßgeblich die zurückhaltend-geheimnisvolle Stimmung von Traum und Mitternacht und schafft darüber hinaus einen Eindruck von Raumtiefe. Zu den „Gib Acht!"-Warnungen erklingen alternierend die Stufen I und V. Diesen Tonika-Dominant-Sprüngen wohnt, vor allem im ansonsten eher changierenden Charakter der harmonischen Gestaltung, eine gewisse Markanz inne, die den Rufgestus bekräftigen. Eine Korrespondenz hierzu ist bei „Ich schlief!" auszumachen, jedoch in deutlich abgeschwächter Form, da die Dur-Dominante durch ihre Moll-Variante ersetzt wird, womit der sich gegenüber den Warnrufen geänderten Situation des Schlafens Rechnung getragen wird. Des Weiteren verdient die orgelpunktartig sich über weite Abschnitte des Satzes erstreckende Bordunquinte D–A mit den dazugehörigen Septolen- und Quintolenbewegungen Erwähnung. Hierdurch manifestiert sich ein konstantes harmonisches Fundament, über dem weitere, oftmals davon unabhängige Harmonien ablaufen. Dieses zumindest latente Vorhandensein zweier harmonischer Ebenen legt ihre Interpretation als

---

[22] Eggebrecht bezeichnet den abwärtsgerichteten Ganzton als „die Keimzelle des Liedes". Als Repräsentant des „Traurig-Schönen" – „bei dem Ganzton abwärts wesentlich begründet in dem Auflösungsgestus der Tonfolge, den sie als harmonischer Vorhalt gewonnen hat: das Weh der Spannung – die Lust der Lösung" – symbolisiere dieses Motiv die Verbindung von Leid und Lust in der menschlichen Existenz: „In ihm erwacht der Mensch in der Tiefe seiner Existenz; durch ihn wird er definiert als das untrennbare Beisammenwohnen von Lust und Weh; in ihm verbleibt er, trotz aller Hervorkehrung der einen wie der anderen Seite dieses Beisammenseins" (Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, S. 139). Das Ganztonmotiv ist zum einen der nächtlichen Sphäre zuzuordnen (vgl. die Takte 20–23: „Gib Acht", 31 f.: „-ternacht" sowie die Anfangs- und Schlusstakte). Weiterhin erscheint es zum Erwachen des Menschen (Takte 45 f.: „-fem Traum", 47 f.: „erwacht") als auch beim Wunsch nach Ewigkeit (Takte 121 f. und 127 ff.: „Ewigkeit").

[23] Eggebrecht verweist auf die Parallelen zwischen erstem und viertem Satz in Form der Harmoniefolge F-a-fis-a, welche zudem das Ganztonmotiv inkludiert: „Und die beiden Akkordpaare erscheinen im 1. Satz wie ein Vorwegzitat unmittelbar nach dem Weckruf [...], mit dem Halbton *(f–e)* und dem Ganzton abwärts *(fis–e)* in der Oberstimme, als erwache das Leben von Anfang an in die Richtung der Wesenheit Mensch" (Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, S. 139).

Copyrighted material

Symbol der im Text thematisierten zweierlei Welten nahe. Auch auf die unterschiedlichen Charaktere dieser Welten können möglicherweise Rückschlüsse gezogen werden. Der D–A-Orgelpunkt verbleibt naturgemäß konstant, von unmaßgeblichen Modifikationen hinsichtlich Rhythmisierung oder Stimmenanzahl abgesehen. Währenddessen zeigt sich die harmonische Gestaltung der Oberstimmen deutlich unbeständiger.[24] Hinzu kommt eine in manchen Fällen bestehende Uneindeutigkeit bezüglich der harmonischen Zugehörigkeit. Während die übergeordnete Welt der „Ewigkeit" sich durch Beständigkeit auszeichnet, trägt die irdische Welt Kennzeichen von Labilität. Mit dem Moment, der die Sehnsucht nach der Welt der „Ewigkeit" ausspricht („Doch alle Lust will Ewigkeit") setzt der Orgelpunkt aus. Die Gesangsmelodie legt ihren, der Textstruktur nachempfundenen, aphoristischen Duktus ab, um in eine sehr kantable Linie überzugehen, die ihrerseits in die Tonart D-Dur mündet. Der beinahe schwärmerische Gestus dieser Melodie korrespondiert mit dem Wunsch nach Erlösung in der Ewigkeit. Eggebrecht vermerkt hierzu, die kantable Violinenmelodie sei „das Gegenteil jenes Naturlauts: ein hochgradig ‚komponiertes', artifizielles, dem Kunstbereich zugehöriges Gebilde im Begriffsfeld sinnlicher Lust".[25] Doch kurz nach Beendigung des Gesanges erfolgt wiederum ein Umschlag nach d-Moll, der fragend-klagende „Naturlaut" ertönt, der vorgetragene Wunsch weicht der erneut einsetzenden nächtlichen Stimmung.

Die Instrumentierung spielt bei der Gestaltung der Atmosphäre eine entscheidende Rolle: Bereits zum Einsatz der Singstimme kommt (T. 12–17) zu den Streichern und zwei Harfen ein acht Hörner umfassender Bläsersatz hinzu, wodurch eine sehr warme, weiche, gleichsam an wohligen Schlaf gemahnende Klangfarbe[26] entsteht, zusätzlich unterstützt durch die Spielanweisungen „p, mit Dämpfer, mit geheimnisvollem Ausdruck (durchaus leise)". In T. 18 beginnt das Cello mit einer bis zu T. 57 durchlaufenden Achtelseptolenbewegung, wobei der in den Einleitungstakten gespielte Sekundwechsel sich nun zur Quinte (D–A) weitet. Gleichzeitig halten die Kontrabässe eine ebenfalls bis zu T. 57 durchgehaltene Bordunquinte (D–A). Beide Instrumente erzeugen somit im Verein einen fundamentgebenden Klangteppich, welcher dem Hörer durchaus das Empfinden eines webenden ‚Urgrundes' vermittelt, aus dem heraus der Mensch angesprochen wird. Dies unterstützt wiederum die Fundamentali-

[24] Der Orgelpunkt und die darüber ablaufenden Akkorde werden harmonisch als voneinander weitgehend unabhängig betrachtet. Vgl. hierzu Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, [3]Wien 1922, S. 256 ff.

[25] Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, S. 141.

[26] Julius Korngold kommt in seiner Rezension der Wiener Erstaufführung der Dritten Sinfonie im Rahmen eines Außerordentlichen Gesellschaftskonzertes offenbar zu einem gegenteiligen Ergebnis, die wesentliche Bedeutung der Klangfarbengestaltung ignorierend: „Das Lied Nietzsches ist frei von Uebermusik, in einem feierlichen, dabei schlichten Hymnenton komponiert. Die Orchesterfarbe tritt zurück; innige melodische Wendungen der Geige umspielen die Singstimme" (Morgenblatt der *Neuen Freien Presse*, Wien, 17.12.1904, o. S.).

Copyrighted material

tät der warnend wirkenden Aufforderung „Gib Acht!" (T. 20 f. und 22 f.). Auf dem Wort „Acht" und seiner Wiederholung steht jeweils ein einziger, lange gehaltener Akkord, wodurch eine Betonung eben dieses Wortes erreicht wird. Das Flageolett ruft hierbei eine schimmernde Klangfarbe hervor, die mit der nicht greifbaren Sphäre, aus der heraus die warnende Stimme ertönt, korrespondiert. In den Takten 24–27 findet sich im 1. und 3. Horn eine melodische Linie, die einen am Schluss des Satzes wiederkehrenden Abschnitt sowie dessen semantische Belegung („Doch alle Lust will Ewigkeit") antizipiert. Diese Episode – platziert zwischen dem warnenden Aufruf „O Mensch! Gib Acht!" und der nun folgenden Frage „Was spricht die tiefe Mitternacht?" – stellt bereits eine Überhöhung des vorgegebenen Textes dar: Der Einschub deutet im Voraus die Antwort auf Warnung und Frage an, nämlich den Blick auf die Überhöhung des Physisch-Materiellen durch die Orientierung auf die „Ewigkeit". Daraufhin (T. 32) erscheint auf der Silbe „-nacht" ein doppelt verminderter Akkord (gis-h-d-f), welcher wiederum einen Umschwung, eine Eindunkelung der Stimmung bewirkt. Noch einmal, so scheint es, fällt der „Schatten der noch leblosen Natur", die „tiefe Mitternacht" auf die menschliche Bewusstseinsentwicklung – womit an dieser Stelle wohl ein besonders greifbares Beispiel für Mahlers individuelle, seinem Ideenprogramm gemäße Verwendung literarischer Worte steht. Dieser verminderte Akkord vermittelt überdies die Wirkung eines ‚klingenden Fragezeichens', entsprechend dem Inhalt sowie auch der im Text verzeichneten Interpunktion. Unmittelbar auf diesen verminderten Akkord mit seiner Stimmungseintrübung folgt ein kurzes Motiv mit eindeutig symbolhaltiger Qualität: Die Oboe bläst in den Takten 32–36 ein aufwärtsgerichtetes Terzmotiv (d"–f"), welches Mahler mit „hinaufziehen. Wie ein Naturlaut" bezeichnet.[27] Da naturalistische Elemente in der Musik Mahlers kaum rein tonmalerische, sondern zumeist symbolische Funktionen erfüllen, führt Eggebrecht aus:

> „Aber Mahler meint letztlich nicht einen bestimmten Vogelruf (auch wenn er ihn nachahmt), sondern durch den Vogelruf hindurch meint er den extremen Naturlaut, Laut der nächtlichen Natur schlechthin, ihrer Objektwelt wie unmittelbar entnommen, Repräsentation des Daseins jenseits der Wesenheit Mensch".[28]

---

[27] Mahler bezeichnete seine Musik selbst als „Naturlaut". Im Kontext seiner ideenprogrammatischen Vorstellungen (s. Anhang) erläutert er gegenüber Richard Batka: „Daß diese Natur alles in sich birgt, was an Schauerlichem, Großem und auch Lieblichem ist (eben das wollte ich in dem ganzen Werk in einer Art evolutionistischer Entwicklung zum Aussprechen bringen), davon erfährt natürlich niemand etwas. Mich berührt es ja immer seltsam, daß die meisten, wenn sie von ‚Natur' sprechen, nur immer an Blumen, Vöglein, Waldesduft etc. denken. Den Gott Dionysos, den großen Pan kennt niemand. So: da haben Sie schon eine Art Programm – d. h. eine Probe, wie ich Musik mache. Sie ist immer und überall nur Naturlaut!" (*GMB*, S. 202 f.). Auch in Bauer-Lechners Ausführungen taucht dieser Begriff auf. Mahler fasste seine Dritte mit den Worten zusammen: „Denn wirklich, zu weit von allem Gewesenen entfernt sich dies, das kaum mehr Musik zu nennen, sondern nur ein mystischer, ungeheurer Naturlaut ist" (*NBL*, S. 59).

[28] Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, S. 140.

Copyrighted material

Wenn sich Mahler auch eines in der Natur physisch hörbaren Lautes bedient, so führt er ihn doch sogleich weit über sich hinaus, indem er ihn als Symbol für das Wesenhafte, das Urwüchsig-Elementare der Natur selbst – hier speziell der Nacht –, als etwas noch jenseits von äußerlich sichtbarer Natur und physischem Laut Stehendes erklingen lässt. Hierin liegt zugleich ein besonders eindrucksvolles Beispiel für die der Musik innewohnenden, speziellen Konkretisierungsfähigkeit von im Wortlaut eines Textes lediglich angedeuteten Phänomenen, die sich ihrer Eigenart nach einer präzisen sprachlichen Darstellung entziehen. In diesem Sinne besitzt der „Naturlaut", neben seiner Symbolhaftigkeit, auch eine stimmungserzeugende Funktion und trägt nicht unmaßgeblich zu der nächtlichen Atmosphäre des Satzes bei. Eine Antwort auf die Frage „Was spricht die tiefe Mitternacht?" stellt das „Naturlaut"-Motiv[29] wohl nicht dar (wie von Eggebrecht vermutet[30]). Vielmehr wird der Fragecharakter zusätzlich verstärkt, da die dritte Wiederholung des Motives erneut in einen verminderten Akkord mündet, welcher nicht aufgelöst wird, sondern morendo verhallt, womit die Frage letztendlich unverarbeitet im akustischen Raum verbleibt. Besonders sensibel zeigt sich der klingende Stimmungsnachvollzug in der kurzen „Ich schlief!"-Passage: Es erscheinen ausschließlich Akkorde (mit Ausnahme der durchgehenden Septolen bzw. des Borduns), welche alternierend d-Moll bzw. die große Terz c–e bringen. Der c–e-Akkord aber besitzt keinen Grundton und demnach keine festgelegte Tonart – der Hörer kann ihn im Verbund mit d-Moll als a-Moll empfinden. Somit entsteht ein akustischer Schwebezustand, der durch die zarte Klangnuance des Flageoletts zusätzlich verstärkt wird. Diese klangliche Gestaltung entspricht nicht nur der Stimmung, sondern auch dem Inhalt des Textes. „Ich schlief!" impliziert das Fehlen des Wachbewusstseins, gewissermaßen auch einen Schwebezustand. Das Wort „schlief" erhält zudem eine besondere Betonung durch das gleichzeitige Erklingen eines einzelnen Akkordes. Nach einer sich anschließenden Terzenfolge in den Hörnern meldet sich wiederum das „Naturlaut"-Motiv, den nächtlichen Bewusstseinszustand des „Ich schlief!" erneut bestärkend. Die daraufhin erfolgende Feststellung „Aus tiefem Traum bin ich erwacht!" wird melodisch in Form einer *Climax*-Figur untermalt (T. 45–48, Notenbeispiel 8), womit Mahler offenbar dem Erwachen des

[29] Durch Mahlers im Particell vorgenommene Notiz „Der Vogel der Nacht" animiert, interpretiert Floros dieses Motiv vorerst als Vogelruf, erwähnt aber sogleich auch dessen symbolische Überhöhung: „Zwar lassen sich die sehr einprägsamen Motive als erstaunlich ‚naturgetreue' Nachahmungen des Uhu- und des Waldkauzrufes identifizieren; sie fungieren also als Sinnbilder der Nacht. Gleichwohl wollen sie auf einer abstrakteren Ebene als *‚geheimnisvolle Laute der Natur'* verstanden werden. Überhaupt läßt sich von diesem Satz Mahlers sagen, daß er eine originelle musikalisch-dichterische Variante des *schlafenden Liedes* darstellt und daß er von der Vorstellung der nur im Traum vernehmbaren geheimnisvollen Naturmusik her konzipiert ist" (Floros, *Mahler I*, S. 149). Weitere Erläuterungen bezüglich der Interpretationsmöglichkeit als Waldkauzruf in Floros, *Mahler II*, S. 204 f.

[30] Vgl. Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, S. 139 f.

Copyrighted material

menschlichen Bewusstseins eine besondere Betonung zukommen lassen möchte. Wiederholt sei auf seine programmatischen Erläuterungen, vor allem den „gewaltigen Sprung zum Geiste", den die Evolution mit dem Erreichen der Menschstufe vollführt, hingewiesen. Die Korrespondenz zu den Worten „Aus tiefem Traum bin ich erwacht!" verdeutlicht zudem Mahlers speziell auf das Ideenprogramm dieser Sinfonie zugeschnittene Verwendung der Nietzsche-Verse. Die nachfolgende Textpassage „Die Welt ist tief"[31] wird nahezu identisch gestaltet wie die der Worte „Ich schlief".[32] Hier geht der Komponist auf die Verwandtschaft beider Textaussagen ein: „Die Welt ist tief!" deutet – Mahlers Ideenprogramm mit dem Zentralpunk der geistigen Höherentwicklung zugrunde gelegt – eine zu starke Bindung an irdisch-sinnliche Belange an, was ebenfalls dem eigentlich hellen menschlichen Bewusstsein zuwiderläuft. Der wie bereits zuvor wortweise erfolgende Harmoniewechsel beschränkt sich auf die Variantklänge D-Dur und d-Moll. Die unmittelbare Konfrontation von Dur- und Mollvariante (das „Dur-Moll-Sigel"[33]) tritt bekanntermaßen wiederholt in Mahlers Schaffen auf, in extremum in der Sechsten Sinfonie.[34]

Im zwischen erster und zweiter Strophe liegenden instrumentalen Zwischenspiel (T. 58–82) wird erneut jenes Motiv antizipiert, welches an

---

[31] Bekker verweist auf die denkbare semantische Ebene der harmonischen Gestaltung dieses kurzen Abschnittes: „zweimal hintereinander wechseln Dur und Moll beim Gedanken an Traum und Wirklichkeit" (Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 129).

[32] Adolf Nowak erwähnt in seinem Aufsatz „Zur Deutung der Dritten und Vierten Sinfonie" die akustische Erzeugung eines Eindruckes von Tiefe: „Über einem [...] Orgelpunkt erklingen ganztaktige Töne, als ‚langhallend' bezeichnet und weit von einander entfernt: die Terz fis'–a' in den Posaunen, die Terz cis^4–e^4 in den hohen Flageoletts. Ein weiter Tonraum wird in diesen Klängen durchhörbar, bei den Worten ‚Gib Acht'. Er spannt sich zur großen Septime [...] bei den Worten vom Erwachen aus dem Schlaf (der Zeitbefangenheit), schließlich zur übermäßigen Oktav [...] bei den Worten ‚Die Welt ist tief'. Tiefe wird hörbar im weiten Raum von langhallenden Tönen und mehr noch im Öffnen des Raumes durch den ‚Naturlaut' [...]. Während wir bei Tag vom bunten Anblick der Dinge benommen sind, wie zumal im ersten Satz der Sinfonie, der eine Fülle von Gebilden und deren Varianten am Hörer vorüberziehen läßt, gleich einem ‚Bacchus-Zug', wie Mahler bemerkt, wird hier in der Stille der Nacht das lautlose Verrinnen der Zeit hörbar, in den verhallenden Klängen, im Naturlaut, in den kurz aufklingenden Motiven der Hörner, vor allem aber da, wo eine Melodie aufblüht, um unversehens in jenem engstufigen Anfangsmotiv auszuklingen" (Adolf Nowak, „Zur Deutung der Dritten und Vierten Sinfonie", in: Danuser [Hrsg.], *Gustav Mahler*, S. 197).

[33] Vgl. Floros, *Mahler II*, S. 289.

[34] Der markante Variantenwechsel wurde bereits mehrfach in der Mahler-Literatur reflektiert. Beispielsweise bemerkt Erich Wolfgang Partsch in seinem Klagenfurter Symposium-Beitrag: „[Es] kann z. B. eine Progression Moll → gleichnamiges Dur eine vorübergehende Aufhellung, oder auch bloß nur eine andere, trügerisch positive Seite des dargestellten Objekts verdeutlichen. Gerade diese bewußt herausgestrichene harmonische Polarität spielt im Schaffen Mahlers eine zentrale Rolle, auch – im umgekehrten Fall – als sogenanntes ‚Dur-Moll-Sigel', grundsätzlich mit negativen Konnotationen – im Sinne von Verdüsterung, Dramatik, Tod – befrachtet" (Partsch, „Alte Tonartensymbolik in Mahlers Liedschaffen?", in: Aspetsberger/Partsch [Hrsg.], *Mahler-Gespräche*, S. 183). Wenngleich sich Partsch hierbei schwerpunktmäßig auf Mahlers Lieder bezieht, lassen sich diese Äußerungen ohne weiteres auf die Sinfonik übertragen. Bezüglich des fünften Satzes der Dritten Sinfonie darf allerdings die ansonsten zu Recht konstatierte stark negativ besetzte Semantik des „Dur-Moll-Sigels" als etwas abgeschwächt betrachtet werden, da Tod und Verderben hier zumindest nicht grell im Vordergrund stehen.

Copyrighted material

späterer Stelle mit „Doch alle Lust will Ewigkeit!" belegt wird.[35] Analog zu den Takten 24–27 richtet sich das (semantische) Augenmerk auf diesen zentralen inhaltlichen Aspekt.

Mahlers nun folgender Kunstgriff der Wiederholung der Eingangsworte wirkt nicht nur strukturstiftend, er bereitet sich damit die nochmalige Gelegenheit zum eindringlichen Ausspruch der Mahnung an den Menschen. In T. 69 tritt ein spontaner Stimmungswechsel auf, ausgelöst durch den Umschlag von D-Dur nach d-Moll, nach welchem erneut der „Naturlaut" folgt, der durch eine abwärtsgeführte Triole sowie eine Liegenote erweitert wird. Hiernach kehrt Mahler zur musikalischen Gestaltung des Satzbeginns zurück, entsprechend der Textwiederholung. Die Worte „O Mensch!" erklingen wieder, wobei zu deren Repetition nun ein D-*Dur*-Akkord erscheint, wohl ein Sinnbild für die Hoffnung, der Mensch könne seinem Wesenspotential gerecht werden und doch noch den „gewaltigen Sprung zum Geiste" vollziehen, um einen „Rückfall in die tieferen tierischen Formen der Wesenheit" endgültig hinter sich zu lassen. Beachtenswert ist die polyrhythmische Gestaltung der Takte 94–99: Viertel- und Achtelseptolen sowie Viertelquintolen werden „in immer gleichmäßig fortlaufender Bewegung" gegeneinander gesetzt, wodurch der Klangeffekt des ‚Webens' im Vergleich zur Anfangsgestaltung Verstärkung erfährt. In den Takten 97 ff. („Tief ist ihr Weh!") findet sich eine ähnliche Gestaltung wie vormals bei „Ich schlief!" und „Die Welt ist tief!". Mahler nimmt hier erneut Bezug auf die Verwandtschaft der Textaussagen im Sinne des noch fehlenden oder nur keimhaften Geistbewusstseins des Menschen. Der Satz wird durch Wiederholung betont, wobei sein zweites Erscheinen mit einer Aufwärtssequenzierung (eine Symbolfunktion für die Sehnsucht nach dem Geistigen ist hier zumindest denkbar) um eine kleine Sekunde verbunden ist. In T. 101 tritt erstmals die Solo-Violine auf. Sie betont die Textaussage, indem sie eine Umspielung und Erweiterung des „Tief ist ihr Weh!"-Motives bringt, welches gleichzeitig aber bereits auf jenes Motiv verweist, das später zu „Doch alle Lust will Ewigkeit" erklingt. Das irdische „Weh" wird somit von Mahler mit der Sehnsucht nach Erlösung im Geistigen kombiniert. Auch die Solo-Violine wiederholt nach dem zweiten „Tief ist ihr Weh!" ihr Motiv in einer erweiterten Aufwärtssequenz. Durch diese zweifache Doppelung wird die Textaussage zusätzlich unterstrichen. Der Satz „Lust tiefer noch als Herzeleid!" wird mittels einer Kette kleiner Seufzer illustriert, die Intention der Worte – im Sinne des Mahler'schen Ideenprogrammes Symbol des „Schattens", der „tieferen tierischen Formen" – erfährt hiermit erneut eine musikalische Berücksichtigung. Die Solo-Violine antizipiert nach zweimaligem Erscheinen des Satzes „Weh spricht: Vergeh!" das auf-

[35] Auch Bekker macht auf die instrumentale Vorankündigung der erlösenden Botschaft aufmerksam: „Hier erklingt die Verheißung, vorerst nur im Orchester. Noch fehlen die Worte für das, was tiefer als der Tag und tiefer als alles andere ist" (Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 129).

Copyrighted material

wärtsgerichtete Tonleitermotiv zu „doch alle Lust will Ewigkeit". Mahler deutet somit, rein musikalisch und ohne Worte, eine Lösungsmöglichkeit der Problematik an. Überdies wird der Wunsch „Weh spricht: Vergeh!" mit der Umkehrung des zu „Tief ist ihr Weh!" erscheinenden Motives bedacht, womit der Korrespondenz beider Textstellen – auf die bittere Feststellung folgt die Aufforderung zur Situationsänderung – Rechnung getragen wird.

Zum Schluss bringt Nietzsches Text den Wunsch nach Erlösung vor: „Doch alle Lust will Ewigkeit! will tiefe, tiefe Ewigkeit". Die ‚Ewigkeitsmotivik' wird nun auch von der Singstimme vorgetragen, unterstützt durch Solo- sowie 1. und 2. Violine.[36] Die Passage bei „will tiefe, tiefe Ewigkeit" wird stark gedehnt und dementsprechend hervorgehoben. Insbesondere die Worte „tiefe" und „Ewigkeit" sind durch ausgeprägte Melismen betont. „Tiefe" wird mittels einer kurzen *Katabasis*-Figur verdeutlicht (T. 123), wobei diese Vokabel nun inhaltlich das Gegenteil seines vormaligen Erscheinens darstellt: Der tiefe „Schatten", das dumpfe Verhaftetsein in der Physis wandelt sich in den „Sprung zum Geiste", durch den das „höchste Erdenwesen" die (potentielle) Kompetenz erhält, über seine rein physischen Belange hinauszuwachsen. 1. und 2. Violine unterstützen das inhaltliche Geschehen mit der semantisch belegten ‚Ewigkeitsmotivik' (T. 125–128), ebenso 1.–4. Horn (T. 126–129). Zwei Takte später schlägt die Stimmung erneut um (D-Dur/d-Moll), die Oboe bringt ihr charakteristisches „Naturlaut"-Motiv, welches an dieser Stelle, kurz vor Beendigung des Satzes, den Eindruck einer nochmals nachgeschobenen Warnung vermittelt.[37]

Der Schluss zeigt eine deutliche Anlehnung an die musikalische Gestaltung des Beginns: Die Streicher spielen die wellenartige Sekundbewegung, in immer tiefere Regionen hinabsteigend und in den beschließenden Takten auf einen stark gedehnten Sekundfall reduziert. Allmählich klingt der Satz aus (pp-ppp-pppp), der Bogen schließt sich. Die Vision der Erlösung (von) der Lust kehrt somit in das bereits eingangs erklungene ‚Weben' des ‚Urgrundes', aus dem die Warnung an den Menschen ertönt ist, zurück.

Die Ebene von Stimmung und Ausdruck ist die maßgebliche innerhalb der komplexen Wort-Ton-Beziehung, die diesen Satz ausmacht. Die von der Musik vermittelte Atmosphäre und die in der Symbolik der Worte

---

[36] Bekker schreibt der Exponierung der Melodie eine besondere Bedeutung zu: „Da blüht es auf mit unwiderstehlich lösender Gewalt. Das Wehmotiv wandelt sich nach Dur, es wird zur tiefinnerlichen quellenden Melodie, die jetzt ihr Maß, ihre Gestalt gefunden hat" (ebd.).

[37] Krummacher vermerkt, die Satzgestaltung des Schlusses weise eine deutliche Korrespondenz zu der Aussage der Worte „Doch alle Lust will Ewigkeit" auf: „Die Ambivalenz der Begriffe prägt den Ton der Musik, deren Emphase – so real sie wirkt – zugleich zurückgenommen wird, um ebenso wie im Zwischenspiel, vor Eintritt der zweiten ‚Strophe', wieder über Molltrübung, Oboen-Seufzer und Reduktion im Sekundpendel zu münden – analog der offenen Kargheit des Satzbeginns" (Krummacher, *Mahlers III. Symphonie*, S. 129).

Copyrighted material

liegende Stimmung verhalten sich passgenau zueinander, und wiederum ist es die Musik, welche es vermag, dem in den Worten liegenden Symbolgehalt eine gewisse Fasslichkeit zu verschaffen. Gemäß dem oftmals unbestimmten, verschlüsselten Inhalt der Verse finden sich kaum direkte Bezugnahmen der Musik auf ihn. Wenige Beispiele bilden der verminderte Akkord bei „-nacht", das schwebende Flageolett bei „schlief" sowie die aufbegehrende Melodie zu „Doch alle Lust will Ewigkeit". Eine deutliche Textüberhöhung liegt im klingenden Symbol des „Naturlautes", welches, um den Eggebrecht'schen „Laut der nächtlichen Natur" noch etwas zu erweitern, auch für das Wesenhafte der Nacht selbst steht – hier durchaus auch im Sinne von Nacht des Bewusstseins –, dies trotz und gerade aufgrund jeglicher Ferne von Ikonizität (auch wenn eine entfernte Nähe zum erwähnten Greifvogelruf besteht, so ist dieser doch in keiner Weise angesprochen), wodurch die im Text angesprochene „tiefe Mitternacht" auf eine weitere inhaltliche Ebene angehoben wird. Doch auch dieses textüberhöhende Symbol trägt letztendlich zur Erzeugung der dem Satz eigenen eindrucksvollen Atmosphäre bei, welche ein besonders inniges Band zwischen Wort und Ton knüpft, das in seiner Intensität bereits auf Mahlers Spätwerk verweist.

Copyrighted material

7.2.2 Fünfter Satz
„Lustig im Tempo und keck im Ausdruck"

7.2.2.1 Originaltext und Mahlers Version

Des Knaben Wunderhorn:

„Armer Kinder Bettlerlied"

Es sungen drei Engel einen süßen Gesang,
Mit Freuden es im Himmel klang;
Sie jauchzten fröhlich auch dabei,
Daß Petrus sei von Sünden frei,
Von Sünden frei.

Denn als der Herr Jesus zu Tische saß,
Mit seinen zwölf Jüngern das Abendmahl aß,
So sprach der Herr Jesus: Was stehest du hier,
Wenn ich dich ansehe, so weinest du mir,
So weinest du mir.

Ach! sollt ich nicht weinen du gütiger Gott!
Ich hab übertreten die zehen Gebot;
Ich gehe und weine ja bitterlich,
Ach komm, erbarme dich über mich,
Ach über mich!

Hast du dann übertreten die zehen Gebot,
So fall auf die Knie und bete zu Gott,
Und bete zu Gott nur allezeit,
So wirst du erlangen die himmlische Freud,
Die himmlische Freud.

Die himmlische Freud ist eine selige Stadt,
Die himmlische Freud die kein End mehr hat;
Die himmlische Freude war Petro bereit,
Durch Jesum und allen zur Seligkeit,
Zur Seligkeit.

Gustav Mahler:

Es sungen drei Engel einen süssen Gesang;
mit Freuden es selig in dem Himmel klang,
sie jauchzten fröhlich auch dabei,
dass Petrus sei von Sünden frei.
(er sei) von Sünden (frei), (er sei) von Sünden (frei), von Sünden frei.

Und als der Herr Jesus zu Tische sass,
mit seinen zwölf Jüngern das Abendmahl ass:
Da sprach der Herr Jesus, Herr Jesus:
Was stehst du denn hier? Was stehst du denn hier?
Wenn ich dich anseh', so weinest du mir, so weinest du mir!

Copyrighted material

Und sollt' ich nicht weinen, du gütiger Gott.
Du sollst ja nicht weinen! Sollst ja nicht weinen!
Ich hab' übertreten die zehn Gebot.
Ich gehe und weine ja bitterlich.
(Du sollst ja nicht weinen! Sollst ja nicht weinen!)
Ach komm und erbarme dich!
Ach komm und erbarme dich über mich!

Hast du denn übertreten die zehen Gebot,
so fall auf die Knie und bete zu Gott!
Liebe nur Gott in alle Zeit! / Liebe nur Gott!
So wirst du erlangen die himmlische Freud',
die himmlische Freud', die himmlische Freud',
die selige Stadt
Die himmlische Freud' ist eine selige Stadt,
die himmlische Freud', die kein Ende mehr hat!
die himmlische Freude war Petro bereit't, war Petro bereit't,
Die himmlische Freude war Petro bereit't,
durch Jesum und Allen zur Seligkeit,
durch Jesum und Allen zur Seligkeit.

Die textliche Grundlage des fünften Satzes bildet das *Wunderhorn*-Gedicht „Armer Kinder Bettlerlied". Gemäß dem charakteristischen Stil zeichnen sich auch diese Verse durch eine schlichte, am Volksmund orientierte Wortwahl aus.[38] Er ist nahezu frei von symbolbehafteten Andeutungen oder philosophischem Gedankengut und schildert Situationen, die aufgrund ihrer Formulierung in einfach gebauten Aussagesätzen für den Leser greifbar wirken. Die erste Strophe liefert eine Situationsbeschreibung, welche die gelöste, fröhliche Stimmung im Himmel in den Vordergrund rückt. Der Gesang der Engel wird sogleich begründet: „Daß Petrus sei von Sünden frei".[39] In den sich anschließenden Strophen wird die

[38] Dieter Sehnebel geht in seinem Aufsatz „Sinfonie und Wirklichkeit am Beispiel von Mahlers Dritter" näher auf die ‚Vielsprachigkeit' dieses Werkes ein: „Es ist das Große an Mahlers Utopie, daß sie diese nicht als spannungslosen und konfliktfreien Zustand entwirft, sondern als solchen des Reichtums aller Möglichkeiten, als Entfaltung schlechthin, die keineswegs ohne Auseinandersetzung und dunkle Phasen vor sich geht, sondern gerade in deren Bewältigung besteht. Mahler drückte das musikalisch so aus, daß er in den einzelnen Sätzen der zweiten Abteilung mit ihren verschiedenen Sprachsphären – der kulturellen ‚Hoch'-Sprache, der ‚Volks'-Sprache der Kommunikation, der Sprache reifen Empfindens, wie der kindlichen des Spiels –, daß er hier intentional alle Ausdrucksformen einbezieht, die es gibt, und zwar ohne Verachtung: alles darf sich äußern, über alles kann gesprochen werden, und auch das Schweigen hat sein Recht. Genauso aber ist die Sprache der Versöhnung, die als eine, die umfassen will, zu der von Liebe wird" (Dieter Sehnebel, „Sinfonie und Wirklichkeit am Beispiel von Mahlers Dritter", in: Otto Kolleritsch [Hrsg.], *Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit*, Graz 1977, S. 114 f.; vgl. auch Dieter Sehnebel, „Über Mahlers Dritte", in: Ruzicka [Hrsg.], *Mahler – eine Herausforderung*, S. 151–170).

[39] Petrus steht offenbar für den sündigen Menschen schlechthin. Max Graf notiert dementsprechend: „‚Ich hab' übertreten die zehn Gebot' jammert die menschliche Seele" (*Neues Wiener Journal*, 20.12.1904, S. 5 f.). Vergleichbares ist bei Bruno Walter zu lesen: „Aus der engelhaften Botschaft [der vierten Strophe des zugrunde liegenden Gedichtes, S. H.] entstand nun das feierliche Musikstück mit den hellen Glocken, den frohen Knaben- und Frauenstimmen und der Stimme des sündigen Menschen, der die selige Kunde empfängt" (BW, S. 89).

Copyrighted material

Vorgeschichte dieser Aussage geschildert. Während des Abendmahls findet ein Dialog zwischen Jesus und Petrus statt, welcher in wörtlicher Rede erscheint. Petrus wird von Jesus auf sein Weinen angesprochen, gibt daraufhin die Antwort, die *Zehn Gebote* übertreten zu haben und bittet um Gnade („erbarme dich über mich"). Er erhält von Jesus die Antwort, allezeit zu Gott zu beten, so könne er die „himmlische Freude" erlangen. Die abschließende Strophe verlässt die direkte Rede und kehrt wieder zu der schildernden Perspektive des Anfangs zurück. Es ist die Rede von der „himmlischen Stadt"[40], in der unbegrenzte Freude herrsche. Durch diese, in Verbindung mit Christi Hilfe, erreicht Petrus den eingangs erwähnten Zustand der Sündenfreiheit. Inhaltlich schließt sich somit ein Kreis, indem am Schluss die Erklärung und Begründung der anfänglich geschilderten Situation gegeben wird.
Der Aufbau des Gedichtes ist übersichtlich gestaltet: Es besteht aus fünf Strophen à fünf Zeilen, wobei die jeweils letzte Zeile die Wiederholung der entsprechend vorangegangenen Halbzeile darstellt. Die Reimschemata gehorchen durchgängig einem einheitlichen Prinzip, indem die Zeilen eins und zwei sowie drei und vier jeweils einen Reim bilden. Das Reimschema des Gedichtes lässt sich somit folgendermaßen festhalten: aabbb / ccddd / eefff / eeggg / hhiii, wobei sich auch hierin die *Wunderhorn*-typische Schlichtheit zeigt.
Mahler fasst die beiden letzten Strophen zu einer großen zusammen, wobei er sich offenbar die inhaltliche Referenz der fünften zur vierten Strophe zunutze machte (das wiederholte Erwähnen der „himmlischen Freude"). Darüber hinaus nimmt der Komponist einige Umwandlungen des Textes vor. Dies geschieht in verschiedener Hinsicht: Mahler verändert mehrere Wörter: „im" wird zu „in dem", „Denn" zu „Und", „So" zu „Da", „Ach" zu „Und", „Zehen" zu „zehn", „dann" zu „denn", „Und bete zu Gott" zu „Liebe nur Gott", schlussendlich „bereit" zu „bereit't" umgeformt. Auch wiederholt Mahler Sätze bzw. Satzabschnitte, so „er sei von Sünden frei", „von Sünden", „Herr Jesus", „Was stehst du denn hier?", „so weinest du mir", „sollst ja nicht weinen", „Ach komm und erbarme dich", „Liebe nur Gott", „die himmlische Freud'", „selige Stadt", „Die himmlische Freude war Petro bereit't", „war Petro bereit't" sowie „durch Jesum und Allen zur Seligkeit". In einigen der genannten Wiederholungen ist das dem Originaltext innewohnende Prinzip der Repetition der letzten Halbzeile einer Strophe enthalten. Des Weiteren ersetzt Mahler einige im Originaltext stehende Interjektionszeichen durch einfache Punkte, was insofern zu bemerken ist, da der Komponist ansonsten oftmals, z. B. im Fall des „Urlichtes", genau entgegengesetzt verfährt. Am Schluss der dritten Strophe wird ein Komma durch „und" ersetzt. Die wohl bedeutendste Modifikation der Gedichtvorlage stellt der zweifache

[40] Es könnte sich hierbei um das „Himmlische Jerusalem" handeln.

Copyrighted material

Einschub der Mahnung „Du sollst ja nicht weinen!" dar, die jeweils sofort wiederholt wird.
Als Besonderheit im Rahmen von Mahlers textlicher Ergänzung ist das meistenteils vom Knabenchor gesungene „Bimm bamm" zu erwähnen. Es muss hierbei allerdings beachtet werden, dass diesem keine Bedeutung innerhalb der inhaltlichen Progression zukommt, sondern es vielmehr einen durch den Komponisten angestrebten Klangeffekt darstellt.[41] Zudem lässt er hier einmal mehr die Kinder zu Wort kommen, deren Gemüt dem eher naiv geschilderten Himmelsszenario in Mahlers Augen sicherlich entsprochen haben dürfte.

7.2.2.2 Platzierung des Satzes innerhalb des Werkes

Zu diesem Satz bemerkte Mahler:

> „Fünf sind Humor, nur zwei, der Fünfte und der Siebente – ‚Was mir die Nacht erzählt' und ‚Was mir die Liebe erzählt' – tiefster Ernst. Wie gerade der Humor am allerwenigsten verstanden wird, das konnte ich aus dem Verhalten eines Freundes, dem ich's vorspielte, entnehmen, auf den die ‚Nacht' einen ungeheuren Eindruck machte, während er das darauffolgende Stück der ‚Engel' als zu leicht nach solcher Schwere nicht gelten lassen wollte und dabei nicht begriff (was übrigens die wenigsten begreifen), daß der Humor hier nur für das Höchste einsetzen muß, das anders nicht mehr auszudrücken ist."[42]

Wie aus dem Zitat hervorgeht, besteht zwischen viertem und fünftem Satz dieser Sinfonie eine auffallende Gegensätzlichkeit. Diese manifestiert sich sowohl in den vom Komponisten gewählten Texten als auch in ihrer musikalischen Umsetzung. Beide Sätze drücken gänzlich unterschiedliche Stimmungen aus. Der vierte Satz lebt, wie beschrieben, von einer geheimnisvoll wirkenden Atmosphäre, die Bedeutungsschwere suggeriert. Weite Passagen des fünften Satzes hingegen sprühen geradezu vor Unbeschwertheit und Fröhlichkeit. Diese Unterschiede der musikalischen Charaktere hängen unmittelbar mit den Texten, die den beiden Sätzen zugrunde liegen, zusammen.
Zuvorderst liefert das der gesamten Sinfonie zugehörige Ideenprogramm die Erklärung für die Positionierung[43] dieses Satzes. Sein Sujet, das der Engelsphäre, wird deutlich in den Worten des von Mahler verarbeiteten

---

[41] Bei Bekker ist diesbezüglich zu lesen: „Die Gesangstimmen sind in merkwürdig instrumentaler Art verwendet: der Knabenchor singt, von wenigen Takten abgesehen, durchweg ein in den Intervallen des Glockenschlages gehaltenes Bim-Bam, der Frauenchor beteiligt sich späterhin gelegentlich daran. [...] Er [Mahler, S. H.] dachte [...] nicht an eine spezifisch vokale, sondern rein klangliche, fast instrumentale Wirkung. Die vier hohen Glocken, die in gleicher Tonlage mit den Knabenstimmen ertönen, bestätigen den eigentümlich sphärenhaften, man könnte sagen geschlechtslosen Charakter der menschlichen Stimmen" (Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 130).
[42] *NBL*, S. 57.
[43] Analog zum vierten Satz erwähnt Mitchell, auch dieses Orchesterlied sei offensichtlich von vorneherein für diese Sinfonie komponiert worden: "In the case of 'Es sungen drei Engel', there is little doubt that this movement too, like 'O Mensch! Gib Acht!', was specifically drafted for inclusion in the symphony" (DM II, S. 254).

Copyrighted material

Wunderhorn-Liedes ausgesprochen. Mahler setzt diese Sphäre folgerichtig an die entsprechende Position seiner Sinfonie, stellen die Engel doch ein Bindeglied zwischen Mensch und Gott dar, gemäß der Höherentwicklung innerhalb der die Basis des Ideenprogrammes darstellenden Evolutionsreihe. Berger sieht indes einen weiteren Gesichtpunkt, der einen direkten Zusammenhang der Botschaften beider in der Dritten Sinfonie eingebrachten Texte verdeutlicht. Er verweist hierbei auf die sowohl im Nietzsche-Text als auch im *Wunderhorn*-Gedicht thematisierte Problematik der Sünde.[44] Auch Nowak bezieht vierten und fünften Satz inhaltlich aufeinander, wobei er auf den von Nietzsche in seinem Zarathustra aufgestellten philosophischen Kontext rekurriert:

> „Wenn aber der Wille gegen die Unabänderlichkeit des Gewesenen ohnmächtig ist, kann dann nicht die Lehre von der Vergebung gewesenen Unrechts ein befreiendes, Zukunft-ermöglichendes Symbol sein? Von der Vergebung, bezogen auf die Verleugnung des Petrus, singt der auf das ‚Trunkene Lied' folgende Gesang."[45]

Tatsächlich vermag sich der auf die menschliche Sündenproblematik folgende Aspekt der Vergebung plausibel in das Ideenprogramm des Werkes einpassen (wenngleich in den überlieferten Äußerungen Mahlers keine entsprechende Bestätigung zu finden ist). Weiter führt Nowak aus:

> „Nimmt man Nietzsches Lehre von der ewigen Wiederkunft an, könnte es dann nicht sein, daß das zur Wiederkunft Ersehnte anknüpft an kollektive und individuelle Kindheitserfahrungen, wie sie in ‚Des Knaben Wunderhorn' aufbewahrt sind? [...] Der Knabenchor gelangt gerade an der Stelle zu Worten, wo von Gott und der ‚seligen Stadt' die Rede ist, als sollten diese religiösen Vorstellungen ausdrücklich als kindlich projektiv gekennzeichnet werden."[46]

Diese genannten Aspekte berühren einen für Mahlers Weltanschauung charakteristischen Boden, treffen wohl aber nur bedingt den Kern der Problematik. Mahlers Religiosität trug durchaus, wie auch Alfred Roller in seinem Essay über den Komponisten belegt hatte[47], in gewissem Sinne kindhafte Züge. Jedoch darf Mahlers Wunsch, dieser Satz solle explizit als Humoreske aufgefasst werden, nicht unberücksichtigt bleiben. Somit stellt sich die Frage, ob nicht die Gestaltungsmittel, also auch der gewählte Text und sein Inhalt, vielmehr als Symbol (für etwas, das nach Mahlers eigener Angabe nicht mehr anders dargestellt werden kann) angesehen werden müssen. In diesem Zusammenhang ist Mahlers inniges Verhältnis

---

[44] „Auch der Mensch ist Teil der Schöpfung und harrt auf Erlösung. Er unterliegt dem immerwährenden Kreislauf von Lust und Leid [...], in ihm waltet die Sehnsucht, hindurchzustoßen zur Dimension, die ‚dahinter' liegt – die ‚eigentliche, andere Welt', das heißt letztlich: die Ewigkeit. Dieses dem Irdischen Unterworfensein ist Folge des Ursündenfalls [...]. So schließt der nächste Satz hier ganz logisch an: Er handelt von der ‚Übertretung der zehn Gebote'. Die ‚Absolution' wird erlangt durch Buße und Gebet" (Berger, *Vision und Mythos*, S. 175).

[45] Adolf Nowak, „Zur Deutung der Dritten und Vierten Symphonie", in: Danuser (Hrsg.), *Gustav Mahler*, S. 198 f.

[46] Ebd., S. 199 f.

[47] „Er war tief religiös. Sein Glaube war der eines Kindes. Gott ist die Liebe und die Liebe ist Gott. Diese Idee kehrte in seinem Gespräch tausendfältig immer wieder" (Alfred Roller, Essay zu *Die Bildnisse von Gustav Mahler*, in: Gilbert E. Kaplan [Hrsg.], *Das Mahler Album. Bilddokumente aus seinem Leben*, New York/Wien 1995, S. 27).

Copyrighted material

zu Kindern zu erwähnen, deren reine Unschuld ihm wohl als Ausdruck von Himmelsnähe erschien, womit das Kindhafte wiederum Symbolcharakter zu tragen scheint.[48] Vor diesem Hintergrund sollte die Interpretation, der Komponist wollte „diese religiösen Vorstellungen ausdrücklich als kindlich" ausweisen, hinterfragt werden.

7.2.2.3 Formale Beziehungen zwischen Text und Musik

Krummacher spricht dem integrierten *Wunderhorn*-Gedicht eine Schlüsselfunktion hinsichtlich der kompositorischen Struktur dieses Satzes zu.[49] Betrachtet man dessen formalen Aufbau, so ist in der Tat eine Anlehnung an die strophische Gliederung der Gedichtvorlage festzustellen. Die Textstrophen bilden auch in ihrer Vertonung definierbare Einheiten, die zwar im Falle von erster und zweiter sowie fünfter und sechster Strophe fast unmittelbar ineinander übergehen, aber trotzdem in sich ruhende Sinnabschnitte darstellen. Musikalisch bestehen zwischen den genannten Strophen eindeutige verwandtschaftliche Beziehungen. Die dritte Strophe spielt sowohl unter sprachlichem als auch unter musikalischem Gesichtspunkt eine herausgehobene Rolle. Im Gedicht wird hier, wie schon ab der zweiten Hälfte der vorangegangenen Strophe, eine dialogische Form verwendet. Die Musik Mahlers nimmt ab der dritten Strophe einen vergleichsweise deutlich kontrastierenden Ausdruckscharakter an. Es sind demnach zwei musikalisch verwandte strophische Einheiten auszumachen, von denen sich die in der Mitte befindliche dritte abhebt. Somit liegt in diesem Satz eine Kombination aus variierter Strophenform und dreiteiliger Liedform vor. Dieses Muster hat bereits in der Gedichtvorlage ihr Vorbild. Eindeutig ist in ihr die Dominanz des strophischen Aufbaus festzustellen. Doch durch den in ihrer Mitte liegenden Dialog wird aufgrund seines im Vergleich zum erzählenden Duktus der Strophen eins, zwei, vier und fünf bestehenden kontrastierenden Charakters bereits eine Gliederung in drei Teile angedeutet. Auch die Verteilung des Textes auf den Chor und die Solostimme betont den dreiteiligen Aufbau des Satzes. Während der Chor die Strophen eins, zwei, vier und fünf vorträgt, tritt in der dritten Strophe, mit dem Chor dialogisierend, der Solo-Alt hervor.

---

[48] Bezüglich des „Urlichtes" bemerkte Mahler: „Dazu brauche ich die Stimme und den schlichten Ausdruck eines Kindes, wie ich mir ja [...] die Seele im Himmel denke, wo sie im ‚Puppenstand' als Kind wieder anbeginnen muß" (*NBL*, S. 168).

[49] „Und im übrigen entscheidet über das Verständnis der Musik weniger das changierende Programm als – zumindest für diesen Satz – die zugrundeliegende Textvorlage. [...] Sie bietet [...] zum einen die Voraussetzungen für die Form des Satzes und seinen Verlauf. Und die Eingriffe in den Text, zu denen Mahler sich gedrängt sah, lassen andererseits auch klarer als jeder programmatische Titel die Intention erkennen, die für diesen Satz, seinen eigenen Verlauf und seine Position im zyklischen Kontext bestimmend war" (Krummacher, *Mahlers III. Symphonie*, S. 132).

Copyrighted material

Innerhalb der Betrachtungen der vorigen Wort-Ton-gebundenen Sätze der Zweiten und Dritten Sinfonie konnte gezeigt werden, dass Mahler sich eher nur am Rande an den Versmaßen der Textvorlagen orientierte. Anders im fünften Satz der Dritten Sinfonie: Im Gegensatz zu den genannten Beispielen ist hier in weiten Teilen eine deutliche Orientierung am Metrum des ursprünglichen Textes auffällig. Schon die erste Strophe liefert dafür Beispiele: Das Versmaß ihrer ersten Zeile ist mit Ausnahme der zusätzlichen Senkung auf „ei-" identisch mit dem der literarischen Vorlage. Musikalisch werden die Betonungsverhältnisse durch entsprechende Rhythmisierungen erreicht, d. h. die Hebungen erhalten einen im Vergleich zur darauffolgenden Senkung größeren Notenwert. Zusätzlich erscheinen die betonten Silben bzw. Wörter oftmals auf den betonten Zählzeiten der Takte, was sich ebenfalls im gesamten Satz finden lässt. In der dritten Zeile derselben Strophe wird entgegen der Textvorlage auch die zweite Silbe des Wortes „fröhlich" betont, was mittels gleichbleibender Tonhöhe (c") und Rhythmisierung (Viertel-Viertel) geschieht. Die nächste Zeile ist durch Betonungshäufungen gekennzeichnet. Lediglich „von" erscheint unbetont. Hierbei handelt es sich um sehr deutliche Prononcierungen, die – verglichen mit dem vorherigen rhythmischen Geschehen (es dominierten bis zu dieser Stelle in den Chorstimmen Viertel- und Achtelnoten sowie Kombinationen von punktierter Achtel- und Sechzehntelnote) – durch große Notenwerte (Halbe) in Verbindung mit Akzentsetzungen auf jeder Note erzielt werden. Es schließt sich eine Teilwiederholung des letzten Textabschnittes an („er sei von Sünden frei, er sei von Sünden frei, von Sünden frei"), in welchem insbesondere das dritte Erscheinen der Worte „Sünden" sowie „frei" zu vermerken ist. Im ersten Fall erreicht Mahler die Hervorhebung analog zu denen der Takte 13–16 (mit Akzenten versehene Halbe), im zweiten Fall kommt ein ausgedehntes Melisma hinzu.

Der Beginn der zweiten Strophe weist wiederum eine weitgehende Kongruenz der Rhythmik mit dem Versmaß auf. Die einzige Ausnahme in der ersten Zeile stellt die Vertonung des Wortes „Tische" dar, dessen zweite Silbe im Gegensatz zur Textvorlage mittels eines Akzentes hervorgehoben wird. Das Betonungsmuster der zweiten Zeile ist mit dem der Textvorlage kompatibel. Betont werden die auch im Gedicht mit Hebungen versehenen Silben „sei-" und „Jün-" sowie „A-(bendmahl)" in Form kurzer melismatischer Dehnungen über jeweils zwei Achtelnoten. Auch die rhythmische Gestaltung der darauffolgenden Zeile lehnt sich deutlich an das Metrum des Textes an: „sprach" und „Je-" werden mit halben Noten versehen, analog zum Betonungsschema der Textvorlage. Allerdings erhalten die Worte „der Herr" durch das Verweilen auf bestimmten Tonhöhen (cis", e', a', a im Frauenchorsatz) eine leichte Betonung, wenngleich sie zwischen den Noten doppelter Länge freilich in ihrer Präsenzwirkung zurückstehen. In der zweiten Halbzeile setzt sich die musikalische An-

Copyrighted material

lehnung an das Textmetrum fort, indem die Worte „stehst“ und „hier“ mittels melismatischer Dehnung über zwei Achtelnoten bzw. einer im Kontext der vorher dominierenden Achtelnoten sich hervortuenden Viertel- bzw. sogar halben Note ihre entsprechende Betonung erhalten. Auch die rhythmische Gestaltung der letzten Zeile dieser Strophe weist eine starke Anlehnung an das originale Versmaß auf. Zunächst wechseln sich Dreiergruppierungen von einer halben und zwei Viertelnoten ab, entsprechend der im Text enthaltenen Folge von einer Hebung mit zwei sich anschließenden Senkungen. Das erste Erscheinen von „mir“ wird aufgrund melismatischer Dehnung besonders hervorgehoben.
Auch der Beginn der dritten Strophe verläuft mit dem Metrum des Originaltextes kongruent. Die durch Hebungen hervortretenden Wörter bzw. Silben erhalten in ihrer musikalischen Gestaltung entsprechende Betonungen, was durch halbe Noten („Sollt'“, „wei-“, „Gott“) und kurze Melismen („gü-“, „Gott“) bewirkt wird. Insbesondere das Alternieren von einer halben mit zwei Viertelnoten war bereits am Ende der vorangegangenen Strophe zu bemerken. Diese Vorgehensweise setzt sich zunächst auch in der dritten Zeile fort, womit die deutliche Orientierung am Versmaß erhalten bleibt. Eine leichte Abweichung findet sich am Zeilenende bei „zehn Gebot“, wo alle drei Silben betont werden (halbe bzw. ganze Note, Akzente). Doch bereits die vierte Zeile nimmt das vorige Procedere wieder auf, das sich weiter über die letzte Zeile erstreckt. Anknüpfend an den Schluss von Zeile drei ist am Ende der Strophe ebenfalls eine leichte metrische Änderung in Form zweier Halber und einer ganzen Note zu konstatieren, welche akzentuiert werden.
Weitgehend bleibt die Verwandtschaft des sprachlichen Metrums mit jenem der Musik auch in der abschließenden Strophe erhalten. Die erste Zeile der vierten Strophe weist diesbezüglich nur insofern eine Ausnahme auf, als „ü-“ nicht mit einer Betonung versehen wird. „Denn“, „tre-“, „ze-“ und „-bot“ werden mittels punktierter Achtelnote, Viertelnote, einem kurzen Melisma sowie einer erneuten Viertelnote mit anschließender Achtelpause die entsprechenden Hervorhebungen verliehen. Ein Vergleich der dritten Zeilen von Gedichtvorlage und Sinfonietext erscheint aufgrund Mahlers deutlicher Abänderungen („Und bete zu Gott nur allezeit“ in „Liebe nur Gott in alle Zeit“) wenig sinnvoll. Im Anschluss daran ist wieder das rhythmische Muster Halbe-zwei Viertel ersichtlich, was mit einer entsprechenden Wiedergabe des Versmaßes korreliert.
Die beiden Anfangszeilen der (in der Gedichtvorlage) letzten Strophe („Die himmlische Freud' ist eine selige Stadt, die himmlische Freud', die kein Ende mehr hat“) sind nur in der Stimme des Knabenchores vollständig erhalten, wo, zumindest in wesentlichen Zügen, Versfuß und rhythmische Gestaltung der Singstimmen einander gleichen. Hierbei spielen kurze Melismen, eine punktierte Achtelnote und zwei Viertelnoten die entscheidende Rolle. Aber auch die Stimmen des Frauenchores orientie-

Copyrighted material

ren sich, soweit der ursprüngliche Text verbleibt, am gegebenen Metrum (halbe Note bei „himm-", melismatische Dehnung mit Akzenten bei „Freud'"). Für die abschließenden Zeilen („die himmlische Freude war ... zur Seligkeit") stellt sich erneut das Halbe-Viertel-Viertelnoten-Motiv als konstitutiv heraus, was mit der entsprechenden Verwandtschaft der Metren von Text und musikalischer Gestaltung einhergeht. Es muss hierbei allerdings eine leichte Relativierung vorgenommen werden, da in den abschließenden Takten (95 ff. und 100–106) die Mehrzahl der Noten mit einem Akzent versehen ist, was wegen der damit einhergehenden tendenziellen Nivellierung der Betonungsintensitäten zu einer leichten Verschleierung der vorher deutlichen Übernahme des Versmaßes führt. Doch handelt es sich nur um eine Tendenz, welche die Deutlichkeit der musikalischen Wiedergabe des Metrums lediglich abschwächt, dieses aber nicht außer Kraft setzt.

Auch im Bereich der Zeilenenden hält Mahler in weiten Teilen an den Vorgaben der literarischen Vorlage fest, indem er diese musikalisch aufnimmt und verdeutlicht. Dies geschieht innerhalb der ersten beiden Strophen durch entsprechende Pausensetzungen. Nach „Gesang" und „Klang" ist jeweils eine Achtelpause, nach „dabei" eine Viertelpause vermerkt. Im Anschluss an die letzte Wiederholung der Worte „sei von Sünden frei" gibt Mahler wiederum eine Achtelpause vor. Jedoch ist an dieser Stelle der Eindruck einer Zäsur aufgrund der im Melisma der 2. Frauenchorstimme liegenden Aufwärtsbewegung deutlich abgeschwächt. Vielmehr liegt hierin eine klare Tendenz zur Fortsetzung des melodischen Geschehens, wodurch überdies eine musikalische Verschmelzung vom Ende der ersten mit dem Beginn der zweiten Strophe stattfindet. Das Prinzip des Aufnehmens der Zeilenenden mittels kurzer Pausen setzt sich in der zweiten Strophe zunächst fort. Doch schon mit Abschluss der zweiten Zeile setzt Mahler dieser Verfahrensweise ein Ende, indem er nahtlos zur dritten Zeile übergeht. Die einzige Ausnahme hierbei bildet die erste der drei Frauenchorstimmen, welche nach „ass" mit einer Viertelpause versehen ist. Diese Pause fällt allerdings im Kontext der fortlaufenden Stimmen nicht ins Gewicht. Für die dennoch bestehende leichte Zäsur ist hingegen die dynamische Gestaltung verantwortlich, die mit dem Übergang von zweiter zu dritter Zeile einen unvermittelten Bruch vom Forte ins Piano mit sich bringt. Die verbleibenden Zeilenenden finden keine auffällige musikalische Resonanz. Die mittleren und unteren Frauenchorstimmen sind nach dem letzten Erklingen der Worte „Herr Jesus" mit einer Viertelpause versehen, doch läuft die Oberstimme ohne eine solche weiter. Der Beschluss dieser Strophe hingegen wird mittels eines kurzen instrumentalen Zwischenspiels (T. 35–38) markiert. In der darauffolgenden dritten Strophe ist wiederum eine musikalische Reflexion der Zeilenenden festzustellen. Dies geschieht in Form abfallender Bewegungsrichtungen sowie von Pausensetzungen. Darüber hinaus stellt Mahlers zwei-

Copyrighted material

maliger Texteinschub („Du sollst ja nicht weinen, sollst ja nicht weinen!") ein gewisses Innehalten der Bewegung dar, zumal er melodisch von Tonwiederholungen geprägt ist. Das Ende von Zeile drei mit den Worten „Ich hab' übertreten die zehn Gebot" erscheint wegen des Quintfalls („die–zehn") der Solo-Altstimme und des sich anschließenden instrumentalen Zwischenspiels betont. Diese Gestaltung markiert gleichzeitig den Schluss der ersten Strophenhälfte, was im Fall der beiden vorangegangenen Strophen nicht festzustellen ist. Die Gliederung der zweiten Strophenhälfte ist mit derjenigen der ersten vergleichbar. Am Ende der vierten Zeile pausiert der Solo-Alt für zwei Takte, währenddessen erfolgt der Choreinschub „Du sollst ja nicht weinen". Das Ende der Strophe ist wiederum sehr klar verdeutlicht. Die solistische Gesangsstimme zeigt gegenüber den Takten 80–84 eine augenfällige Verwandtschaft, indem der choralartige Duktus und ein Teil der dortigen Melodie mit dem abschließenden Quintfall zum d' übernommen wird. Es schließt sich ein längeres instrumentales Zwischenspiel an, welches u. a. die formale Zäsur des Strophenschlusses unterstreicht. In der vierten Strophe findet zunächst eine musikalische Verdeutlichung der Zeilenenden statt, indem nach „Gebot" und „Gott" eine Viertel- bzw. Achtelpause verzeichnet ist. Darüber hinaus sind die Melodiebewegungen an den entsprechenden Stellen abwärtsgerichtet. Im Anschluss daran werden sowohl die verbleibenden Zeilenenden als auch das Ende der vierten Strophe verwischt. Die hauptsächliche Ursache dafür liegt bei der kurzzeitigen Tendenz zu verstärkt polyphoner Satzgestaltung, die ab den vom Knabenchor gesungenen Worten „die himmlische Freud'" (T. 91 ff.) einsetzt. Doch bereits einige Takte vorher führten die Mittel- und Unterstimmen des Frauenchores ihre jeweilige Linie trotz des in T. 89 vorhandenen Zeilenumbruchs („Zeit! So") ohne Pausenunterbrechung fort, allerdings mit einem kleinen Innehalten durch den fallenden Oktavsprung vom c'' zum c'. Der nächste melodische Einschnitt markiert gleichzeitig auch das Ende der letzten Strophe.

In der formalen Gestaltung dieses Satzes liegt ein interessantes Mixtum compositum von Orientierung an der Gliederung des Ausgangstextes und Mahlers individuellem Umgang mit dieser vor. Indem der Komponist den dialogisch geführten Mittelteil durch verschiedene Einfügungen erweitert, verstärkt er in der vorab strophisch gehaltenen Form die bereits im Originaltext vorhandene Tendenz einer Dreiteiligkeit. Die Veränderung der äußeren Form – im Gedicht dominiert trotz des latenten Vorhandenseins einer Dreigliederung deutlich die Strophenform – geschieht somit durch das gezielte Aufnehmen formaler Andeutungen aus der Textvorlage wie auch deren Ausbau.[50]

---

[50] Eine zusammenfassende Betrachtung des Verhältnisses von äußerer Form und Gedichtvorlage ist bei Krummacher enthalten: „Die äußere Symmetrie des Textes mit Rahmenstrophen und Mittelteil treibt Mahler zum Kontrast zwischen Bericht und Dialog voran. Dem klaren Wechsel der Liedstro-

Copyrighted material

7.2.2.4 Text und harmonische Gestaltung

Formt./St.	Textverteilung und harmonische Gestaltung	T.
1. Str.	Es sungen drei Engel einen süßen Gesang, mit Freuden es selig in dem Himmel klang,	6–
Frauen-	**F**----------**C F**	10
Chor	sie jauchzten fröhlich auch dabei, daß Petrus sei von Sünden frei,	10–
	D A D C_3 G C F C	16
	von Sün- den, von Sün- den, von Sünden frei.	16–
	er sei von Sünden frei, er sei von Sünden frei, von Sünden frei.	21
	F B C d C B	
2. Str.	Und als der Herr Jesus zu Tische sass, mit seinen zwölf Jüngern das Abendmahl ass:	21–
Frauen-	**F C F F**----------**C F**	25
Chor	Was stehst du denn hier? Was stehst du denn hier?	25–
	da sprach der Herr Jesus, Herr Je- sus:	29
	D A---------**D C G C F C d**	
	Wenn ich dich anseh', so wei- nest du mir, so weinest du mir!	30–
	Wenn ich dich anseh', so wei- nest du mir!	35
	B A--------**D C_3 G C d F G C A d a**	
3. Str.	Und sollt' ich nicht weinen, du gütiger Gott.	38–
A-Solo	**d g^6/Es^7**	44
S	Du sollst ja nicht weinen! Sollst ja nicht weinen!	
	Vorhalte----------	
A-Solo	Ich hab' ü- bertreten die zehn Gebot. Ich gehe und weine ja bitterlich.	44–
	d C B a g a d B d d D Es' av^7/c^6	55
S	Du sollst ja nicht weinen! Sollst ja nicht weinen!	55–
A-Solo	**Vorhalte**----------Ach komm und erbar- me dich! Ach komm	61
	B C d a_5 g_5^6 a_3 B d	
A-Solo	und er-barme dich ü-ber mich!	61–
	C B a g a d B d	64
4.+5.	Hast du denn übertreten die zehen Gebot, so fall auf die Knie und bete zu Gott!	81–
Str.	**B Es B B Es B**	85
Kn.chor	Liebe nur Gott!	88–
Frauen-	So wirst du er- lang- gen	91
chor	Liebe nur Gott in al- le Zeit! So wirst du erlangen die himmlische Freud',	
	D A C G D A E A a F B_3 B_5	
Kn.chor	Die himmlische Freud' ist eine selige Stadt, die himmlische Freud', die kein Ende mehr	91–
Frauen-	die himm- li- sche Freud', die himmlische Freud', die se-li- ge	95
Chor	**C_3 d_3 C_5 B C_5 B_5 F a_3 B^{7+}/d^6**	

phen – angelegt im Text, tritt infolge der Dehnung des Mittelstücks eine wachsende Verschleifung der Zäsuren entgegen [...]. Zwar bleibt die Rahmenform der Vorlage gewahrt, die Folge von fünf gleich langen Textstrophen wird aber von einem entwickelnden Verlauf in der Musik überformt. Und dieser Prozeß geht vom Zentrum der Vorlage aus, um als Konsequenz der Eingriffe Mahlers am Ende zur Verschiebung der Ebenen zu führen" (Krummacher, *Mahlers III. Symphonie*, S. 136).

Copyrighted material

Formt./St.	Textverteilung und harmonische Gestaltung	T.
Kn.chor	hat!	95–
Frauen-	Stadt----------	99
chor	die himmlische Freude war Petro bereit't, war Petro bereit't.	
	D A D C G C d C a	
Kn.chor	Die himmlische Freude war Petro bereit't.	99–
Frauen-	durch Je- sum und Al- len zur Seligkeit, durch Jesum und Allen zur	107
chor	**F a C B_3 F g_3 F_5 d C_3 F $C_5^{\sharp}$ F_3**	
Frauen-	Se-lig- keit.	
chor	**$g_3^{\sharp}C^{4-3}$ F**	

Innerhalb dieses Satzes sind deutlich vier unterschiedliche harmonische Ebenen voneinander abzugrenzen. Die erste ist im Bereich von F-Dur angesiedelt und bei jenen Textpassagen zu finden, die eine erzählende Funktion besitzen bzw. die Rahmenhandlung aufzeigen. Es handelt sich hierbei um das jeweils erste Zeilenpaar von erster und zweiter Strophe sowie die beschließende Konklusion „Durch Jesum und Allen zur Seligkeit". Eine gewisse Deckungsgleichheit von Rahmenhandlung und einer Rahmentonart ist somit erkennbar. Ein zweiter harmonischer Bereich ist der von B-Dur, welcher die beiden Anfangszeilen der vierten Strophe dominiert. Hier wird nicht von Begleitereignissen erzählt, es erfolgt vielmehr eine konkrete Anweisung: „Hast du denn übertreten die zehen Gebot, so fall auf die Knie und bete zu Gott". Diese Aufforderung ist durch den ihr innewohnenden ethisch-moralischen Anspruch der Rahmenhandlung gegenüber ‚höher' positioniert, wofür die subdominantische Harmonisierung ein Hinweis sein könnte. Die Konsequenz „So wirst du erlangen" führt sodann wieder zur Ausgangstonart zurück, um unmittelbar darauf erneut die Subdominante bei „die himmlische Freud'" anzusteuern. D-Dur schließlich stellt die dritte harmonische Ebene dar. Sie manifestiert sich erstmals bei den Worten „Petrus sei". In der zweiten Strophe erscheint D-Dur insbesondere zur Ankündigung der wörtlichen Rede Jesu: „Da sprach der Herr Jesus". Die vierte Strophe benutzt D-Dur bei „Liebe nur" sowie „in alle Zeit". Zuletzt erscheint diese Tonart zu den Worten „die himmlische Freu-". Einigermaßen auffallend ist die Unvermittelheit (Fehlen einer vorbereitenden Modulation), mit welcher der D-Dur-Bereich jeweils auftritt. Zwar erklingen vorher immerhin terzverwandte Tonarten wie F- und B-Dur, doch entbehren die Harmoniewechsel nicht eines gewissen Überraschungseffektes.

Die dritte Strophe hebt sich durch die schon im Zwischenspiel anvisierte Paralleltonart d-Moll deutlich von den übrigen ab. Dies entspricht sowohl der im Vergleich differierenden sprachlichen Form (Dialogebene) als auch dem Klagegestus der gesungenen Worte.

Copyrighted material

7.2.2.5 Interpretation des Textes durch die Musik

Wie bereits in Kapitel 7.2.2.3 beschrieben, nimmt Mahler die formale Einteilung der Gedichtvorlage auf. Zugleich ist mit dieser äußeren Gliederung auch eine inhaltliche verbunden, die ebenfalls Eingang in die musikalische Gestaltung findet. Die ersten beiden Strophen schildern eine Situation, die vorerst unbeschwerten Charakters ist. Diesem Abschnitt entspricht der musikalische Teil A, der zugleich das wesentliche motivische Material enthält und obendrein die heitere Stimmung, die in den Worten liegt, wiedergibt. In der dritten Strophe wird ein Konflikt deutlich: Petrus hat die *Zehn Gebote* übertreten, er bringt seine Verzweiflung zum Ausdruck und bittet um Gnade – hier ist der B-Teil angesiedelt. Er unterscheidet sich deutlich vom A-Teil, zuvorderst durch den harmonischen Wechsel in die Paralleltonart d-Moll. Zudem findet eine auffallende Dramatisierung statt, ganz dem Text entsprechend. Die beiden letzten Strophen bieten die Lösung für Petri Konflikt. Überdies wird die „himmlische Freud'" gepriesen, wodurch der Bezug zur anfänglichen Situationsschilderung erneut aufgenommen wird. Diese inhaltliche Referenz findet ihre musikalische Entsprechung in der modifizierten Wiederkehr des ersten Teils (A'), womit der musikalische Aufbau des Satzes sowohl durch die Textgliederung als auch von seinem inhaltlichen Ablauf her bestimmt ist.

Zu Satzbeginn intoniert der Knabenchor eine an ein Glockenspiel erinnernde pentatonische und mit den onomatopoetischen Silben „Bimm bamm" versehene Melodie, die in ihrer Ikonizität zugleich eine *Mimesis*-Figur darstellt. Freilich handelt es sich hierbei nicht um einen Text im eigentlichen Sinne. Diese Lautmalereien dienen vielmehr dem Schaffen einer gewissen sakralen Atmosphäre, die durch den Einsatz von Kinderstimmen einen unschuldig wirkenden Gestus trägt. Das gesungene ‚Wort' übernimmt an dieser Stelle zusätzlich eine Geräuschfunktion.[51] Die damit in Verbindung stehende Melodik beschränkt sich auf ein Aneinanderreihen von Dreiklangstönen bzw. Tonwiederholungen, das Schlagen einer Glocke imitierend. Der Einsatz der Kinderstimmen entspricht ebenfalls dem kindlich-naiven Charakter des Gedichtes. Darüber hinaus fungiert das Kind bzw. das Kindhafte in Mahlers Schaffen als Symbol von himmlischer Unschuld.[52] In diesen Zusammenhang gehört überhaupt der von unbeschwerter Heiterkeit geprägte Ausdruck der Musik, der seine Grundlage in Mahlers Vorstellungen über den Humor besitzt. Bekker schreibt treffend in diesem Sinne:

---

[51] Siehe auch die Anweisung des Komponisten in der Partitur: „Der Ton ist dem Klang einer Glocke nachzuahmen, der Vocal kurz anzuschlagen und der Ton durch den Consonanten *M* summend auszuhalten".

[52] Vgl. *NBL*, S. 168.

Copyrighted material

„Menschliche Subjektivität ist überwunden – nun erzählen die Engel. Ihrer Sphäre ist die Tragik im menschlichen Sinne fremd. Selbst wo der Inhalt ihrer Erzählung an tiefernste Dinge rührt, bleibt doch der Ton der Darstellung die Freiheit eines den Dingen innerlich überlegenen Humors."[53]

Motivisches Material, das im weiteren Verlauf des Satzes den Singstimmen angehört, wird in den Einleitungstakten vorweggenommen (Takte 3–6: 1.+2. Flöte, Takte 4 ff.: Bassklarinette), worin bereits eine Verknüpfung von Instrumentalem und Vokalem liegt. Darüber hinaus zeigt die Melodik von Instrumental- und Vokalpart mitunter deutliche Gemeinsamkeiten: Das Klarinettenmotiv der Takte 4 ff., welches eine klare Verwandtschaft mit der Gesangsmelodie der Takte 21 ff. aufweist, wird im Verlauf des gesamten Satzes verarbeitet und variiert.

Der Einsatz des Frauenchores ist sogleich von dem gewünschten „kecken" Ausdruck geprägt, was sich insbesondere in dem markant-vorwitzigen Oktavauftakt zeigt. Die heitere Stimmung des Textes manifestiert sich darüber hinaus auch im weiteren Verlauf der Melodie, die einen einfachen, volksliedhaften Charakter hat, zu dem mehrere musikalische Mittel beitragen, vor allem die unkomplizierte diatonische Melodik, welche sich nahezu kontinuierlich vom c" zur Unteroktave bewegt und obendrein zwei Tonwiederholungen (c", d') aufweist. Der zunächst unisono vorgetragene Chorsatz verstärkt zudem den Eindruck von Schlichtheit. Hinzu kommt eine klar gegliederte rhythmische Struktur[54], die sogleich in den Takten 8 ff. wiederholt wird. Die Holzbläser verarbeiten hauptsächlich das auch in den Singstimmen auftretende rhythmisch-melodische Motiv von Achtelnote-Achtelpause (in den Singstimmen: punktierte Achtel- und anschließende Sechzehntelnote) und zwei darauffolgenden Achteln, wobei die Sechzehntel eine Wechselnote darstellt, nach der die Bewegung abwärts verläuft. Der kurze Abschnitt „sie jauchzten fröhlich auch dabei" führt, dem Text gemäß, in die bis dahin höchsten melodischen Regionen (f"). Unterstützt wird dieses „Jauchzen" durch Flöten, 3. Oboe sowie die Es-Klarinette, welche die Aufwärtsbewegung der Singstimmen mitvollziehen und dabei gleichfalls sehr hohe Lagen (1.+2. Flöte: a''') erreichen. Bislang verbleibt der Frauenchor im Unisono. Dies ändert sich ab den Worten „Petrus sei von Sünden frei". Hier wird der Vokalsatz vierstimmig und ähnelt einem Choral (*Noema*). Gleichzeitig wird für knapp zwei Takte die Instrumentalbesetzung drastisch reduziert, es sind lediglich die Flöten vorhanden, deren Stimmen maßgeblich aus einem gehaltenen a" bzw. a''' bestehen und somit vorderhand das Klangvolumen verstärken bzw. eine klangfarbliche Funktion übernehmen. Dadurch kommt der gesungene Text besonders deutlich zur Geltung, was einer Hervorhebung desselben gleichkommt. Dem zugrunde liegenden Text scheint Mahler eine starke Bedeutung beigemessen zu ha-

[53] Bekker. *Mahlers Sinfonien*, S. 131.
[54] Vgl. hierzu den Zusammenhang von Versmaß und rhythmischer Gestaltung.

Copyrighted material

ben, da er ihn im Anschluss daran noch dreimal in Modifikation wiederholt, zusätzlich noch mittels einer *Manubrium*-Figur ausschmückt und somit betont (T. 20 f., Notenbeispiel 9).[55] Tatsächlich dürfte es sich um eine der zentralsten Aussagen des Gedichtes handeln, wird doch der Aspekt der durch Christus repräsentierten und personifizierten göttlichen Gnade, die über die Sünde hinweg waltet, verhandelt. Hierbei gewinnt der drei- bis vierstimmige Vokalsatz taktweise an Höhe (Beginn in T. 16 Sopran: c", T. 18: d", T. 19: g"), was der Spannungssteigerung durch die dreimalige Wiederholung des Textes entspricht. Die dritte Wiederholung des Wortes „frei" wird durch melismatische Dehnung, die aufgrund der bis dahin dominierenden syllabischen Textverteilung stark hervortritt sowie Akzente auf jeder Note besonders betont. Die inhaltliche Verknüpfung von Wort und Ton ist in diesem Abschnitt dementsprechend sehr eng, wobei die klar formulierten Aussagen mit ihrem ebenso klar vermittelten Stimmungsgehalt ihr Pendant in der übersichtlichen Struktur wie auch dem volksliedhaften Charakter der Musik erhalten.

Am Ende von T. 20 setzt die zweite Strophe ein, deren Gesangsmelodie einige Bezüge zu jener der davorliegenden Strophe zeigt, entsprechend der verwandten Stimmungslage beider Abschnitte. Der Text schildert kurz und bündig die neue Situation – das Abendmahl – wobei die Verknüpfung eines so zentralen Inhaltes mit der schlichten Wortwahl des *Wunderhorns* durchaus bemerkenswert erscheint.[56] Wiederum findet sich die Klarheit und Einfachheit des Textes in Mahlers musikalischer Gestal-

---

[55] Vgl. auch Aspetsberger/Partsch (Hrsg.), *Mahler-Gespräche*, S. 173.

[56] Darüber hinaus findet eine Vermischung verschiedener inhaltlicher Ebenen statt, indem das Ereignis des Abendmahls mit der Sünde, d. h. der Verleugnung Christi durch Petrus, der im Übrigen die Funktion eines kollektiven Singulars einnimmt, in einer einzigen Situationsschilderung zusammengefasst wird. Krummacher vermerkt dahingehend: „Auf eigentümliche Weise werden zwei Phasen der Leidensgeschichte Christi kombiniert, die im Neuen Testament an getrennter Stelle begegnen. Strophe II nennt das Abendmahl Christi [...]. Der Rahmen der Strophe legt es nahe, die Anrede [‚Was stehst du denn hier?'] auf Petrus zu beziehen, der denn auch in der folgenden Strophe antworten würde. Die Antwort [...] ‚Ich hab' übertreten die Zehen [...] Gebot' bezöge sich im Kontext dann also auf Petri Verleugnung. In den Evangelien indes erscheint weder die Verleugnung selbst noch der ihr vorangehende Schwur von Petrus [...] im Zusammenhang des Abendmahls [...]. Zum Abendmahl andererseits gehört der Verrat des Judas [...]. Während also die Außenverse doppelt Petrus nennen [...], bezeichnet die zweite Strophe die Situation des Abendmahls. [...] Beides verfließt in einem, und die Summe des Verschuldens ist es, die auch die Rede von der Übertretung aller ‚Zehen Gebot' begründet. Die Paarung dieser Momente nun gibt in der Textvorlage den mittleren Strophen mit ihrem Dialog zwischen Christus und dem sündigen Menschen – repräsentiert durch Petrus – ihr eigentliches Gewicht. [...] Zum einen akzentuierte er [Mahler, S. H.] die Analogie der Rahmenstrophen [...]. Beide sind primär dem Frauenchor übertragen, dessen drei Kernstimmen bis zur realen Fünfstimmigkeit aufgeteilt werden. Hinzu tritt als neue textliche und zugleich als zweite chorische Ebene der prinzipiell einstimmige Knabenchor, dem die von Mahler zugefügten Rufe des steten ‚Bimmbamm bimmbamm' zugeteilt sind. Indem diese Rufe in steten Varianten auch zu den mittleren drei Strophen erklingen, bilden sie als zweite Ebene einen Zusammenhang auch über die Kontraste hinweg, den sonst der zentrale Dialog bedeutet. Den im Text angelegten Dialog nämlich pointiert Mahlers Version durch zusätzlichen Eintritt des Solo-Altes – also derselben Solostimme, die zuvor im IV. Satz die Worte Nietzsches sang" (Krummacher, *Mahlers III. Symphonie*, S. 135).

Die individuelle Verarbeitung eines Teils des Passionstextes dürfte – vor allem zu Lebzeiten Mahlers – einen Tabubruch dargestellt haben, welcher zumindest in den damaligen Wiener Kritiken eigentümlicherweise keine Resonanz gefunden hatte.

Copyrighted material

tung wieder: Vergleichbar dem Beginn der ersten Strophe liegt auch hier eine tendenziell abfallende melodische Bewegung vor, die durch kurze Melismen leicht aufgelockert wird. Ansonsten dominiert erneut die mittels syllabischer Textverteilung und geringfügig variierter Wiederholung (T. 23 ff.) der ersten Phrase (T. 21–23) hervorgerufene deutliche und einfache Darbietung des Textes. Zu beachten ist der Abschnitt der Takte 23–26 in Oboen und B-Klarinetten: Hier erscheint eine Variante der zuvor in den Takten 10 ff. gesungenen Phrase auf den Text „Sie jauchzten fröhlich auch dabei". Einerseits wird durch diese motivische Verwandtschaft der musikalische wie auch inhaltliche Zusammenhang beider Strophen bekräftigt. Zum anderen betont diese Reminiszenz nochmals die für den A-Teil konstitutive gelöst-heitere Stimmung.

Petri Konflikt und somit auch der musikalische B-Teil deuten sich bereits am Ende des A-Teils an: „da sprach der Herr Jesus: Was stehst du denn hier? Wenn ich dich anseh', so weinest du mir". Diese inhaltliche Wendung wird vom musikalischen Geschehen keinesfalls übergangen: Der bis jetzt dominierende Charakter der Ausgelassenheit weicht einem eher zurückhaltenden Gestus, vor allem bei den Worten „Wenn ich dich anseh', so weinest du mir" (das davorliegende „Da sprach der Herr Jesus" erscheint in Verbindung mit einer *Noema*-Figur, der damit einhergehende sakrale Ausdruck bekräftigt die Bedeutsamkeit der Textstelle). In T. 30 erscheint demzufolge die Spielanweisung „sanft!". Das sich anschließende instrumentale Zwischenspiel moduliert nach d-Moll, der Stimmungswechsel ist hiermit auch tonartlich manifest. Des Weiteren nimmt das 1. Cello die daraufhin folgende Gesangsmelodie in leichter Modifikation vorweg, womit erneut eine Verbindung von reiner Instrumentalmusik mit dem vokalen Part gegeben ist. Die nun erscheinende Klage Petri ob seines Vergehens und seiner dadurch getrübten Befindlichkeit obliegt der Altstimme, deren Klangfarbe den Klagecharakter der Worte noch unterstreicht („Und sollt' ich nicht weinen"). Obendrein gewinnt dieser Abschnitt dadurch an Dramatik, die im weiteren Verlauf noch zunehmen wird. Der melodische Ablauf verhält sich im Vergleich zu den beiden Eingangsstrophen deutlich andersartig und geradezu kontrastierend. Zwar wird die charakteristische Schlichtheit beibehalten, doch anstatt der vormals bestehenden rhythmisch-melodischen Beweglichkeit kommt an dieser Stelle ein gewisser sakraler Duktus zur Geltung, der sich mittels Eintonmelodik (T. 39 f.) und rhythmischer Monotonie (Dominanz von Viertelnoten) manifestiert. Das Wort „Gott" wird mit einem Seufzermotiv unterlegt, was den Ausdruck des Bittens verstärkt. Die Seufzermotivik setzt sich im Einwurf des Chor-Soprans („Du sollst ja nicht weinen! Sollst ja nicht weinen!") in abgeschwächter Form fort, indem beim Wort „weinen" eine abwärtsgerichtete, nun große Sekunde erscheint. Die Instrumentalstimmen verleihen dem musikalischen Geschehen ein der geschilderten Situation gemäßes Moment von Unruhe: Die Hörner repetieren einen d-

Copyrighted material

Moll- bzw. Es-Dur-Akkord, während die Klarinetten eine unstete Sechzehntelfigur spielen.[57] Es schließt sich der Solo-Alt mit der Erklärung für seine Klagen an: „Ich hab' übertreten die zehn Gebot". Diese vier Takte treten aufgrund ihrer satztechnischen und harmonischen Gestaltung in besonderer Weise hervor, da es sich um eine modal eingestellte Akkordfolge handelt, die zudem in Verbindung mit den sich ergebenden Oktav- und Quintparallelen einen archaisch anmutenden Eindruck vermitteln. Die plötzliche, alle Stimmen einbeziehende Änderung der Satzfaktur in eine vertikale, säulenartige Akkordabfolge verstärkt diesen Charakter. Besonders intensiviert wird dieser Eindruck bei den Worten „zehn Gebot", da hier der Solo-Alt auf einem Ton, dem Grundton (d'), verbleibt. An dieser Stelle liegt eine deutliche Überhöhung, eine Präzisierung der Semantik des Textes vor, der die *Zehn Gebote* lediglich erwähnt. Mahlers Musik hingegen verdeutlicht durch den archaischen Ausdruck der Akkordfolge den monumentalen Charakter eben dieser Gebote, zumal diese durchaus ein Fundament (ethisch-moralisch-spiritueller Art), quasi Säulen darstellen.[58] Auch die Gesangsmelodie hebt sich deutlich von ihrem vorigen Verlauf ab: Bestand vormals eine Tendenz zur Kleinschrittigkeit, so beginnt der Solo-Alt seine begründende Klage mit einer aufwärtsgerichteten kleinen Sexte, der an größeren Intervallen noch eine Quarte und der abschließende Quintfall folgen. Gravierender allerdings ist die differierende rhythmische Gestaltung: War diese in den Singstimmen seit Satzbeginn an über längere Strecken mit kleineren Notenwerten angereichert und durch ein gewisses Maß an Abwechslungsreichtum geprägt, so liegt hier ein ruhigeres (halbe Noten auf der ersten Zählzeit bzw. T. 63) und gleichmäßigeres rhythmisches Gepräge vor (Halbe-Viertel-Viertel; insgesamt ergibt sich eine weitere *Noema*-Figur, deren choralartiger Gestus das inhaltliche Geschehen bekräftigt; Notenbeispiel 10), das bereits vom Einsatz der Altstimme her bekannt ist, jetzt aber durch die rhythmische Kongruenz aller Stimmen besonders ins Gewicht fällt. Nach einem erneuten Einsetzen der Klage und des Sopran-Einwurfes, in welchem das Wort „bitterlich" durch zwei Seufzer bzw. durch eine *Pathopoeia*-Figur (seufzerähnliche Chromatik auf der ersten Silbe) untermalt wird, erscheint wiederum die modal gesetzte Akkordfolge, nun mit der vorgebrachten Bitte um Erbarmen. Dieser Bitte wird vorerst nicht Rechnung getragen, es erscheint stattdessen ein orchestrales Zwischenspiel mit Unterstützung durch das von Knaben- und Frauenchor gesungene „Bimm bamm", das im Gegensatz zum Satzbeginn nicht mehr fröhlich-unbeschwert, sondern

[57] Vgl. auch Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 132.

[58] Krummacher vermerkt diesbezüglich: „Der vokalen Melodielinie folgen die Bässe in Dezimen, sie werden aber von den geteilten Violen in Dreiklängen ausgefüllt, so daß sich stete Quintparallelen zwischen funktional schwach bezogenen Akkorden auf Nachbarstufen ergeben (d-C-B-a-g-a). Der satztechnische Verstoß weist aber weniger auf das Wort ‚übertreten' hin, vielmehr spielt die modale Färbung auf den Status der Gebote an, während die vokale Klage durch die harmonische Fassung zu geradezu haltloser Expressivität findet" (Krummacher, *Mahlers III. Symphonie*, S. 141).

Copyrighted material

drängend wirkt. Dementsprechend erhöht sich die Dramatik in diesem Zwischenspiel (das bisweilen trauermarschähnliche Züge trägt) deutlich, gemäß der vom Text suggerierten Unklarheit, ob Petri Bitte denn auch erhört werde, womit erneut ein textüberhöhendes Moment gegeben ist. Die Takte 69–72 zeigen zudem eine *Katabasis* in Verbindung mit einer *Pathopoeia*-Figur, wodurch die tragische Komponente der Dramatik zusätzlich betont wird. An dieser Stelle ist auf eine erneute und inhaltlich sehr aussagekräftige Referenz an tradierte Stilmittel zu verweisen: Die Takte 63–80 zeigen in verschiedenen Instrumenten (vorrangig tiefe Streicher und tiefe Holzbläser) nahtlos aneinandergereihte *Circulatio*-Figuren, die – nach überlieferter Semantik – die rastlose Unruhe passgenau dem Text entsprechend verdeutlichen (Notenbeispiel 11).[59] Gegen Ende des Zwischenspiels nimmt die Dramatik allmählich wieder ab, und auch das drängende „Bimm bamm" verebbt. Mit dem Einsatz der Hornmelodie in T. 78 deutet sich wiederum eine unbefangene Stimmung an, was die im weiteren Verlauf der Verse beschriebene positive Lösung des Konfliktes bereits vorwegnimmt.

Die Stimmung des mit Beginn der vorletzten Strophe erreichten A'-Teils ist, analog zu A, unbeschwert und fröhlich, zumal in den gesungenen Worten die Lösung der Problematik – die „himmlische Freud'" wird in Aussicht gestellt – enthalten ist. Entsprechend der inhaltlichen und auch formalen Referenzialität zeigt die Melodik der Singstimmen sowie der melodietragenden Blasinstrumente (1.+4. Flöte, 1.+2. Oboe, Es-Klarinette) eine deutliche Verwandtschaft mit der des A-Teil-Einsatzes.

Ab T. 85 erscheint ein musikalisch neuer Abschnitt. Die dazugehörige Aufforderung, „Liebe nur Gott in alle Zeit!" wird durch verschiedene Mittel hervorgehoben: „Liebe nur Gott" wird zusätzlich vom Knabenchor mitgesungen, dem an dieser Stelle erstmals ein eigentlicher Text zugewiesen wird. Das Wort „Gott" erscheint in der Stimme des Chor-Soprans (T. 87) durch Akzente, Melismatik und den bislang höchsten gesungenen Ton (a''') betont. Eine ähnlich gestaltete Akzentuierung erfährt das Wort „Freud'" (T. 93). Während der Frauenchor diesen Text in Form eines choralähnlichen Satzes vorträgt, singt der Knabenchor eine bewegte, heitere Melodie, welche jener der Takte 22–25 stark ähnelt, entsprechend der diesen beiden Abschnitten zugrunde liegenden Texte und ihrer inhaltlichen Verwandtschaft: „Und als der Herr Jesus zu Tische sass, mit seinen zwölf Jüngern das Abendmahl ass" – „Die himmlische Freud' ist eine selige Stadt, die himmlische Freud', die kein Ende mehr hat". Beide Sätze schildern einen seligen Zustand, zuerst noch auf Erden (Abendmahl), später bereits in himmlischen Regionen. Die Takte 93 ff. zeigen zudem eine *Climax*-Figur, deren Semantik dem Superlativ der Textaussa-

[59] Kubik bemerkt zur *Circulatio*: „Das Sich-im-Kreis-Drehen [kann] auch für rastlose Geschäftigkeit [...] stehen" (Reinhold Kubik, „Spuren in die Vergangenheit. Gustav Mahler und die Tradition der musikalischen Rhetorik", in: Aspetsberger/Partsch [Hrsg.], *Mahler-Gespräche*, S. 155).

Copyrighted material

ge („die himmlische Freud', die selige Stadt") durchaus folgt (Notenbeispiel 12). Der Inhalt der letzten Worte „durch Jesum und allen zur Seligkeit" wird bereits durch ihre Wiederholung betont. Der Frauenchor trägt sie wiederum in Form eines choralähnlichen Satzes vor, in den ab T. 103 der Knabenchor bestärkend einstimmt. Die 1. Posaune spielt gleichzeitig ein markantes Dreiklangsmotiv (T. 101–105), das durch seine fanfarenartige Wirkung Aufmerksamkeit fordert.

Den Schluss des Satzes bildet abrundend das Anfangsmotiv der Orchestereinleitung, woraufhin Knaben- und Frauenchor über elf Takte hinweg das stilisierte Glockengeläute „bimm bamm" singen, welches, die selige Stimmung ganz und gar bekräftigend, allmählich ausklingt. Der letzte Akkord bewirkt durch die Besetzung (Piccoloflöte, Glockenspiel, Harfe, Chor-Sopran und Viola in sehr hoher Lage), Flageolett und ein dreifaches Piano eine fein-silbrige Klangfarbe, ein akustisches Bild der himmlischen Seligkeit.

Es ist die formale Ebene, welche in diesem Satz ein enges Band zwischen Wort und Musik stiftet, indem die strophische Gliederung des Gedichtes wie auch dessen Metrik weitgehend aufgenommen werden und ihn innerhalb von Mahlers sinfonischem Werk dem ‚Vertonungstypus' wohl am nächsten kommen lässt (Notenbeispiel 13). Die Musik nimmt überdies den volksliedhaften, auch narrativen Gestus des Textes an, womit die von ihm vermittelten Stimmungen ebenfalls nachvollzogen werden (z. B. die Dramatisierung in der dritten Strophe).

Auch wenn der schlichte Volksliedgestus des *Wunderhorns* in Wort und Musik vorherrscht, tiefgründige Symbolik und philosophisch komplexe Ausdeutungen des Textes weitgehend zurückbleiben, so muss doch noch einmal auf die Bemerkung Mahlers verwiesen werden, „daß der Humor hier nur für das Höchste einsetzen muß, das anders nicht mehr auszudrücken ist". Legt man diese persönliche Auffassung der Bedeutsamkeit des Humors der Interpretation des fünften Satzes zugrunde, so ergibt sich die Konsequenz, die gesamte musikalisch-textliche Gestaltung als Symbol für eine Sphäre aufzufassen, die sich ihrem Wesen nach einer materiellen Beschreibbarkeit schlichtweg entzieht. Auf den ‚Vertonungstypus' bezogen bedeutet dies, dass die ihn charakterisierende (vordergründige) Simplizität nicht auf die Semantik der Musik übertragen werden darf, sondern als gezielt eingesetztes Stilmittel gewertet werden muss.

Copyrighted material

7.3 Vierte Sinfonie G-Dur

7.3.1 Originaltext und Mahlers Version

Des Knaben Wunderhorn:

„Der Himmel hängt voll Geigen"

Wir genießen die himmlischen Freuden,
Drum tun wir das Irdische meiden,
Kein weltlich Getümmel
Hört man nicht im Himmel,
Lebt alles in sanftester Ruh;
Wir führen ein englisches Leben,
Sind dennoch ganz lustig daneben,
Wir tanzen und springen,
Wir hüpfen und singen,
Sankt Peter im Himmel sieht zu.

Johannes das Lämmlein auslasset,
Der Metzger Herodes drauf passet,
Wir führen ein gedultigs,
Unschuldigs, gedultigs,
Ein liebliches Lämmlein zum Tod.
Sankt Lucas den Ochsen tut schlachten,
Ohn einigs Bedenken und Achten,
Der Wein kost't kein Heller
Im himmlischen Keller,
Die Engel, die backen das Brot.

Gut Kräuter von allerhand Arten,
Die wachsen im himmlischen Garten,
Gut Spargel, Fisolen,
Und was wir nur wollen,
Ganze Schüssel voll sind uns bereit
Gut Äpfel, gut Birn und gut Trauben,
Die Gärtner, die alles erlauben.
Willst Rehbock, willst Hasen?
Auf offner Straßen,
Zur Küche sie laufen herbei.

Sollt' etwa ein Fasttag ankommen,
Die Fische mit Freuden anströmen,
Da laufet Sankt Peter
Mit Netz und mit Köder
Zum himmlischen Weiher hinein;
Willst Karpfen, willst Hecht, willst Forellen,
Gut Stockfisch und frische Sardellen?
Sankt Lorenz hat müssen
Sein Leben einbüßen,
Sankt Marta die Köchin muß sein.

Copyrighted material

Kein Musik ist ja auf Erden,
Die unsrer verglichen kann werden,
Eilftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen,
Sankt Ursula selbst dazu lacht,
Cecilia mit ihren Verwandten,
Sind treffliche Hofmusikanten,
Die englische Stimmen
Ermuntern die Sinnen,
Daß Alles für Freuden erwacht!

Gustav Mahler:

Wir genießen die himmlischen Freuden,
d'rum tun wir das Irdische meiden.
Kein weltlich' Getümmel
hört man nicht im Himmel!
Lebt Alles in sanftester Ruh', in sanftester Ruh'!
Wir führen ein englisches Leben!
Sind dennoch ganz lustig, ganz lustig daneben!
Wir führen ein englisches Leben,
wir tanzen und springen,
wir hüpfen und singen, wir singen!
Sankt Peter im Himmel sieht zu!

Johannes das Lämmlein auslasset,
der Metzger Herodes drauf passet!
Wir führen ein geduldig's, unschuldig's, geduldig's,
ein liebliches Lämmlein zu Tod!
Sanct Lucas den Ochsen tät schlachten
ohn' einig's Bedenken und Achten,
der Wein kost kein Heller
im himmlischen Keller,
die Englein, die backen das Brot.

Gut' Kräuter von allerhand Arten,
die wachsen im himmlischen Garten!
Gut' Spargel, Fisolen
und was wir nur wollen!
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!
Gut' Äpfel, gut' Birn' und gut' Trauben!
die Gärtner, die Alles erlauben!
Willst Rehbock, willst Hasen,
auf offener Straßen sie laufen herbei!
Sollt ein Fasttag etwa kommen
alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen!
Dort läuft schon Sankt Peter
mit Netz und mit Köder
zum himmlischen Weiher hinein.
Sankt Martha die Köchin muß sein!
Sankt Martha die Köchin muß sein!

Copyrighted material

Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
die unsrer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
zu tanzen sich trauen!
Sankt Ursula selbst dazu lacht!
Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
die unsrer verglichen kann werden.
Cäcilia mit ihren Verwandten
sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen ermuntern die Sinnen,
ermuntern die Sinnen!
daß alles für Freuden, für Freuden erwacht.

Das *Wunderhorn*-Gedicht „Der Himmel hängt voll Geigen" zeigt einen von Regelmäßigkeit geprägten, übersichtlichen Aufbau. Jede der fünf Strophen setzt sich aus zehn Zeilen zusammen, das Reimschema ist übersichtlich gebaut (aabbcddeec). Auch die Substruktur der einzelnen Strophen kehrt im Prinzip immer wieder. Jede fünfte bzw. zehnte Zeile mündet in einen männlichen Schluss und steht gleichzeitig im Reim c. Des Weiteren weisen sämtliche der dritten und vierten bzw. achten und neunten Zeilen weniger Silben auf (in der Regel sechs) als die davorliegenden bzw. sich anschließenden Zeilen, das Versmaß besteht überwiegend aus Daktylen.
Die Einfachheit der Gliederung korrespondiert mit dem schlichten und volksliedartigen Duktus des Gedichtes. Es malt eine himmlische Szenerie, in der sich Heilige und Engel einem weltlichen Genüssen nicht abholden Leben widmen. Alles in allem eröffnet sich der Blick auf ein doch recht irdisch anmutendes Paradies. Die erste Strophe liefert eine kurze Situations- und vor allem Stimmungsbeschreibung. Allgemein ist von den „himmlischen Freuden" die Rede, die sich, zumindest laut Aussage der in der dritten Person Plural gehaltenen Erzählperspektive, vom „Irdischen" im wahrsten Sinne des Wortes abheben sollen (was mit den weiter unten geschilderten sinnlichen Genüssen allerdings kontrastiert). Die Unruhe und Geschäftigkeit der Welt hat hier offenbar keinen Platz, es „lebt alles in sanftester Ruh". In scheinbarem Gegensatz dazu stehen das Lustigsein und die Ausgelassenheit, die sich bezeichnenderweise auch in Form von Musik äußern („tanzen", „singen"). In der zweiten Strophe geht es dann sogleich noch handfester zu, indem die Heiligen Johannes und Lucas persönlich Lamm und Ochsen schlachten, wobei der Antagonismus des „geduldigen" und „unschuldigen" Lammes – des *Agnus dei* – zum ihm zugedachten Tod hervorgehoben erscheint. Nachdem diese Strophe mit kostenlosem Wein und von Engeln gebackenem Brot schließt, setzt die dritte Strophe das Aufzählen weiterer im Himmel sich präsentierender Köstlichkeiten fort. Diese sind zudem mühelos erreichbar, da die bereits gefüllten Schüsseln nur auf ihre Annahme warten und Rehbock wie Hasen

Copyrighted material

freiwillig der Küche zustreben, genauso wie die Fische in der darauffolgenden vierten Strophe einen eventuellen Fastentag kulinarisch sichern, und dies offensichtlich gerne. Die fünfte und letzte Strophe nimmt noch einmal den Gedanken der himmlischen Musik auf. Nachdem ein stark irdisch-sinnlich geprägtes Bild der himmlischen Gefilde gezeichnet wurde, wird nun, wie bereits eingangs, die Andersartigkeit des Paradieses im Vergleich zur Erde hervorgehoben. Für diesen Vergleich wird die Musik herangezogen, zu der immerhin „Eilftausend Jungfrauen zu tanzen sich trauen". Erneut manifestiert sich die munter-ausgelassene Stimmung, zumal die Heilige Cäcilia und Gefährten als „Hofmusikanten" aufspielen und die Engel mit ihrem Gesang zusätzlich die „Freuden" erwachen lassen.
Das Gedicht erinnert mit seiner Kombination von mystischem Einschlag und Sinnlichkeit zudem stark an Liedtexte, die den Bewegungen der spätmittelalterlichen Laienfrömmigkeit (z. B. der *Devotio moderna*) entstammten.[1]

Ähnlich wie in den der Dritten Sinfonie eingegliederten Texten nimmt Mahler auch an diesem Änderungen vor, belässt es aber hauptsächlich bei Modifikationen der Interpunktion und der Umstellung sowie Wiederholung von Wortgruppen. Auffallend ist der für Mahler typische exzessive Gebrauch von Interjektionszeichen, die den überwiegenden Teil der im ursprünglichen Text vorhandenen Kommata ersetzen. Der einzige umgekehrte Fall ist am Schluss des Gedichtes festzustellen, wo Mahler das vermerkte Interjektionszeichen mit einem einfachen Punkt tauscht. Mahler wiederholt in der ersten, dritten und vierten Strophe Wortgruppen, wobei diese, mit Ausnahme von „Sankt Martha die Köchin muß sein" und „Kein Musik ist ja nicht auf Erden, die unsrer verglichen kann werden", die heitere Stimmung des Textes unterstreichen: „in sanftester Ruh'", „ganz lustig", „Wir führen ein englisches Leben!", „wir singen", „ermuntern die Sinnen". In einigen Fällen ergänzt bzw. ändert der Komponist vorhandene Verse ab: In der dritten Strophe ersetzt er „Die" durch „alle", fügt „gleich" hinzu und ändert „anströmen" in „angeschwommen". Die dritte Zeile modifiziert das dialektisierende bzw. altertümelnde „Da laufet Sankt Peter" zu „Dort läuft schon". In derselben Strophe findet sich eine Reihe von Auslassungen: „Willst Karpfen, willst Hecht, willst

[1] Ein prägnantes Beispiel liefern die Texte des *Pfullinger Liederanhanges*, in welchem u. a. folgende Verse zu lesen sind, in denen sowohl das Musikgleichnis als auch der Aspekt sinnlicher Erfahrbarkeit des Überirdischen vorkommen: „Hie tönet süße simphonie / von allen Jerarchien / Hie ist der geist in gotte frÿ / Durch engelsch melodie(n)"; „Vnder des crüczes aste / Do schenckt man Cipper Win / Maria ist die keÿllerin / Die Engel schencken in" (zit. nach Volker Kalisch, *„Ich bin doch selber ich". Spuren mystischer Frömmigkeit im geistlichen Liedgut des 15. Jahrhunderts:* Der Pfullinger Liederanhang (= *Musik-Kultur*. Eine Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf im Auftrag herausgegeben von Volker Kalisch, Band 6), Essen 1999, S. 133 und 146. Zur Bewegung der *Devotio moderna* vgl. Hans Norbert Janowski (Hrsg.), *Geert Groote, Thomas von Kempen und die Devotio moderna*, Olten/Freiburg i. Br. 1978.

Copyrighted material

Forellen, / Gut Stockfisch und frische Sardellen? Sankt Lorenz hat müssen / Sein Leben einbüßen" übernimmt Mahler nicht in seine Fassung. Die erste Zeile weist überdies die einzige Wortumstellung auf, indem „etwa" an die vorletzte Position gesetzt wird.
Bei diesem Satz liegt der besondere Fall vor, dass der unmittelbare Wortlaut des dazugehörigen Textes kaum symbolisch aufgefasst werden kann, sondern dieser wohl vielmehr der Empfindungswelt der Laien- bzw. Volksfrömmigkeit entspringt, das Gedicht jedoch in seiner Gesamtheit als Symbol zu werten ist, da es (ähnlich dem Gedicht „Armer Kinder Bettlerlied" in der Dritten) den Versuch der Beschreibung einer Sphäre unternimmt, bei der menschliche Worte eigentlich versagen.

7.3.2 Platzierung des Satzes innerhalb des Werkes

Die Endfassung der Vierten Sinfonie unterscheidet sich bekanntlich nicht unerheblich von der ursprünglichen Konzeption, die sechs Sätze inkludieren sollte und zudem mit programmatischen Überschriften versehen worden war:
„Die Welt als ewige Jetztzeit"
„Das irdische Leben"
„Caritas"
„Morgenglocken"
„Die Welt ohne Schwere"
„Das himmlische Leben"[2]

In Anbetracht der Tatsache, dass der mit „Morgenglocken" überschriebene vierte Satz letztendlich als fünfter Satz in die Dritte Sinfonie einbezogen wurde, legt die Vermutung einer deutlich vor dem Jahr 1899 unternommenen Planung nahe.[3]
Bauer-Lechners Aufzeichnungen enthalten bezüglich des „Himmlischen Lebens" folgenden Hinweis, aus dem die Zielfunktion dieses Satzes hervorgeht:

> „Zu den drei Sätzen [...] bildet ‚Das himmlische Leben' den Schlußsatz. Er nannte ihn die sich ganz verjüngende Spitze von dem Bau dieser Vierten Symphonie."[4]

Der zu Mahlers Zeit ungewöhnliche Umstand des Schließens mit einem schlichten Orchesterlied hat bereits frühe Mahler-Exegeten zu ausführlichen Kommentaren angeregt. In der Tat lassen sowohl das an den Schluss positionierte Lied als auch das somit erst zum Ende der Sinfonie ertönen-

---

[2] Vgl. Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler, Vienna: The Years of Challenge*, Oxford/New York 1995 (fortan HLG II), S. 754.
[3] De La Grange stellt die Vermutung an, der „Caritas"-Satz könne ein Synonym für den jetzigen dritten Satz, das Adagio, sein. Zudem verweist er auf das erneute Auftauchen des Begriffes „Caritas" in einem Frühstadium der Achten Sinfonie, vgl. ebd.
[4] *NBL*, S. 162.

Copyrighted material

de Wort auf programmatische Bedeutsamkeit schließen, zumal der Gegensatz zu den affirmativ-monumentalen Schlüssen der Ersten und Zweiten als auch selbst zum in weiten Teilen zwar innig-zurückhaltenden, aber dafür ungemein vollklanglichen Finale der Dritten Sinfonie mehr als nur offensichtlich ist. Selbstredend ist von einer bewussten und genau geplanten Platzierung von Lied und somit gesungenem Wort durch den Komponisten auszugehen. Eine brieflich überlieferte Äußerung Mahlers eröffnet sogleich den Ausblick auf mehrere wichtige Aspekte, indem er sowohl von der Zyklizität als auch einer dem Werk zugrunde liegenden Idee spricht:

> „haben Sie die thematischen Zusammenhänge, die auch für die Idee des Werkes so überaus wichtig sind, übersehen? [...] Jeder der 3 ersten Sätze hängt thematisch aufs innigste und bedeutungsvollste mit dem letzten zusammen."[5]

Bekker legt erstmals die Hypothese dar, die gesamte Vierte Sinfonie sei vom Finallied ausgehend, quasi „rückwärts" konzipiert worden.[6] Tatsächlich komponierte Mahler das „Himmlische Leben" bedeutend früher als seine Vierte – im Jahr 1892 – was anders herum nicht zwingend bedeutet, es sollte von vorneherein als Ausgangspunkt einer (späteren) Sinfonie fungieren. Bekkers Überlegung stützend ist allerdings der bekannte Umstand, dass dieses Lied vom Komponisten bereits als integraler Bestandteil einer anfänglichen (und später wieder verworfenen) Planung der Dritten Sinfonie gehandelt wurde. Vor dem Hintergrund des zum Zeitpunkt der Komposition der ersten drei Sätze der Vierten längst erfolgten Abschlusses des Liedes kommt der thematischen Verwandtschaft der ersten drei Sätze mit dem Finallied (hier insbesondere das sog. „Schellenmotiv") Signifikanz zu, sodass eine vom „Himmlischen Leben" „rückwärts" ausgehende Komposition des Werkes sehr naheliegend erscheint. Zudem überliefert Bauer-Lechner eine Äußerung Mahlers, die diese Vermutung zusätzlich untermauert:

> „Den reichsten Inhalt aber barg ‚das himmlische Leben' in sich, aus dem sich ganze Symphonie-Sätze in der Dritten und Vierten entwickelt haben, wodurch ihm, als Schlußsatz der letzteren, aus allen diesen Bezügen eine ganz besondere, alles umfassende Bedeutung erwächst. Mahler selbst sagte davon: ‚Man sieht es diesem auf den ersten Blick unscheinbaren Ding gar nicht an, was alles darin steckt. Und doch erkennt man den Wert eines solchen Keimes darin, ob er ein vielfältiges Leben in sich schließt wie gerade dieses ‚Himmlische Leben', das nach der Pester Stagnation als das Erste in Hamburg dem lang verhaltenen Schaffensquell entsprang.' [...] ‚Dem kleinsten, innersten Kreise siehst du es freilich nicht an, wie weit er durch die Radien, die über jeden Kreis wieder hinausgreifen,

[5] Brief an Georg Göhler, New York, 8.2.1911 (*GMB*, S. 428).

[6] Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 139. Auch Hansen hebt diesen Umstand in seinen Ausführungen über die Vierte Sinfonie hervor: „Das Prinzip der rückläufigen ‚Zeitverschiebung' [...] wird hier zu einer Art ‚Bewegungsgesetz' eines Satzes und mit ihm, durch ihn des gesamten Werkgefüges. Es erweist sich als gewissermaßen nach rückwärts gerichtete Projektion des Lied-Finales, dessen Thematik dadurch aber zugleich von langer Hand vorbereitet wird. Indes erscheinen die vorausgehenden Teile jedoch auch als eine Stufenfolge, die zum Lied hin- oder hinaufführt" (Hansen, *Musikführer Mahler*, S. 101).

Copyrighted material

in konzentrischen Kreisen anwachsen kann, für deren weitesten wie engsten das πr^2 noch gleicherweise gilt.'"[7]

Bekker ist denn auch der Überzeugung ob einer derartigen Genese der Vierten Sinfonie und gibt dazu folgende plausible Erläuterungen:

„Bei der Vierten steht das Finale von Beginn an fest, und aus ihm sprießen in allmählicher Rückentwicklung die Vordersätze. Das Finale ist also hier in vollem Sinn der Kern des Werkes. Es enthält nicht nur die wichtigsten thematischen Keime für die Vordersätze. Es schließt in sich bereits den gesamten geistigen Grundplan des Werkes. [...] – dieses Lied ist die eigentliche Sinfonie."[8]

Das Vorbehalten dieses Liedes für die Vierte sei letztendlich die Konsequenz einer Wandlung und Weiterentwicklung des Mahler'schen Schaffens gewesen:

„Diese Lösung ins Spielende, Märchenhafte, diese zarte Entwirrung ohne Gewaltsamkeit, ohne Tragik, ohne äußeren Kraftaufwand, lediglich durch immer feineres, schichtweises Auseinanderlegen, durch leises Fortziehen der Schleier bedeutete Erreichung einer Entwicklungsstufe, die bereits oberhalb der dritten Sinfonie lag. Es war nötig, die neue Erkenntnis gleichsam rückwärts, vom neu gewonnenen Endpunkt aus zu festigen, zu begründen, ihr einen eigenen Kreis zu schaffen, dem sie zur Lebensquelle wurde, und an dessen Erscheinungen sie selbst sich darstellen, ihre eigene Fruchtbarkeit erweisen durfte."[9]

Verstärkend kommt der Umstand hinzu, dass Mahler ursprünglich eine Konzeption der Vierten vor Augen geschwebt hatte, die von der heute bekannten Fassung u. a. durch eine sechssätzige Abfolge deutlich differierte (s. o.), doch bereits das „Himmlische Leben" als Finale vorgesehen hatte. Zudem besteht eine auffallende Korrespondenz aller vier Sätze hinsichtlich der Besetzung und ihrer Größe, die für Mahler'sche Verhältnisse, abgesehen vom Schlagwerk, deutlich reduziert ist, was als Referenz an das zarte Finallied gewertet werden darf. Spätestens an dieser Stelle muss auf den eigentlichen Untersuchungsgegenstand, das gesungene Wort, zurückgegriffen werden. Möchte man sich der Hypothese Bekkers anschließen und auf den Umstand rekurrieren, das Liedfinale stelle den eigentlichen Ausgangspunkt der gesamten Sinfonie dar[10], so ergibt sich daraus nahezu zwangsläufig eine erläuternde, auch resümierende Funktion der Singstimme[11], zumal der Komponist einen dementsprechenden Hinweis selbst verlauten ließ:

---

[7] *NBL*, S. 172.

[8] Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 142.

[9] Ebd., S. 139.

[10] Auch aus jüngerer Zeit stammen adäquate, offensichtlich an Bekker anknüpfende Interpretationen, so z. B. von Walter Werbeck in seinem Essay über die Vierte Sinfonie (vgl. Renate Ulm [Hrsg.], *Mahlers Symphonien*, Kassel u. a. 2001 [fortan Ulm (Hrsg.), *Mahlers Symphonien*], S. 130 f.). Floros äußerte sich bereits in ähnlicher Weise: „Ein 1892 komponiertes Orchesterlied – *Das himmlische Leben* – fungiert hier nicht bloß als Finale der Symphonie, sondern es bildet darüber hinaus den Keim, aus dem die drei Vordersätze erwuchsen" (Floros, *Mahler III*, S. 102).

[11] Mitchell vermerkt über die Funktionen des finalen Orchesterliedes: "The song clarifies and justifies all that has preceded it, rounds off everything, tidies everything up, explicates what hitherto has been a shade inexplicable". Des Weiteren betont Mitchell die einzigartige Kombination des Liedfinales aus Erfüllung und Retrospektive ("fulfilment *plus* retrospection"; vgl. Mitchell, *Mahler's Fourth Symphony*, in: Mitchell/Nicholson [Hrsg.], *The Mahler Companion*, S. 198).

Copyrighted material

„Im letzten Satz (im ‚Himmlischen Leben') erklärt das Kind, welches im Puppenstand doch dieser höheren Welt schon angehört, wie alles gemeint sei."[12]

Auch Bekker notiert dementsprechend:

„Der Stoff, den es [das Liedfinale, S. H.] in sich trägt, erschöpft sich in vier Sätzen, von denen der letzte nur noch das knapp zusammenfassende Resumee und den Ausblick gibt."[13]

Zudem kommt der interpretierenden Sängerin offenbar eine personifizierende Funktion zu: „denn es kam ihm auf die *Person* an, die ihm hier in ihrer naiven Unmittelbarkeit und kindhaften Frische am besten dazu paßte."[14]

Bei Bruno Walter ist zu lesen, das Finallied spreche das aus, was die vorigen Sätze rein instrumental darbringen.[15] Zumindest zeigen die Sätze 1–3 bereits die charakteristische, schlicht-naive Unbekümmertheit, die freilich von Eintrübungen nicht verschont bleibt. Dieses Prinzip ist bereits im Text enthalten – das „Himmlische Leben" ist wohl der Träger der das Werk bestimmenden Idee per sé.

7.3.3 Formale Beziehungen zwischen Text und Musik

Der näheren Ausführung soll zunächst eine formale Übersicht des Satzaufbaus vorangestellt werden:

Formt.	T.	Text
Einleitung	1–11	
1. Strophe	12–39	„Wir führen ... sieht zu"
Zwischenspiel	40–56	
2. Strophe	56–75	„Johannes ... backen das Brot"
Zwischenspiel	76–79	
3. Strophe	80–114	„Gut Kräuter ... die Köchin muß sein"
Zwischenspiel	115–121	
Einleitung'	122–141	
4. Strophe	142–174	„Kein Musik ... für Freuden erwacht"
Nachspiel	175–184	

Bei einem Vergleich von Form des Gedichtes und Gliederung des Satzes fällt sofort die weitgehende Übernahme der Strophenform durch den Komponisten ins Auge. Auch der Sinfoniesatz ist in Strophen eingeteilt, die durch Zwischenspiele klar voneinander abgegrenzt sind. Zudem wer-

[12] *NBL*, S. 198.

[13] Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 142.

[14] *NBL*, S. 202. Konkret ist hier die Sopranistin Rita Michalek gemeint.

[15] „Das Gedicht, dessen Vertonung den letzten Satz bildet, schildert nun in Worten die Atmosphäre, aus der die Musik der *Vierten* stammt: die kindlichen Freuden, die es ausmalt, symbolisieren die himmlische Seligkeit, und erst als am Schluß die Musik als höchste der Freuden genannt wird, geht der Ton des Humors sanft in den einer verklärten Feierlichkeit über" (BW, S. 90).

Copyrighted material

den die erste, zweite und dritte Strophe mit choralartigen Takten, die deutliche Verwandtschaften aufweisen, beschlossen sowie mit einem der Einleitung zu Beginn ähnlichen kurzen Abschnitt eröffnet.
Im Unterschied zur Gedichtvorlage fasst Mahler die dritte und vierte Strophe zu einer Großstrophe zusammen. Dieser Schritt scheint inhaltlich begründet zu sein, da die vierte Strophe direkt an die davorliegende anknüpft, indem die Reihe der opferungswilligen Tiere fortgesetzt wird. Das Entfernen von vier Zeilen der vierten Strophe steht möglicherweise insofern damit im Zusammenhang, als dass hierdurch eine Überdimensionierung der neu entstandenen Großstrophe abgemildert wird. Die vier Strophen sind – neben eindeutigen motivisch-thematischen Korrespondenzen – aus sich voneinander abhebenden musikalischen Abschnitten aufgebaut, die offensichtlich mit den jeweils dazu gesungenen Texten korrespondieren.

Die rhythmische Gestaltung der Singstimme weist über weite Strecken positive Beziehungen zum Versmaß des Textes auf:

Erste Strophe:
Bereits die Komposition der ersten Zeile orientiert sich in rhythmischer Hinsicht erkennbar am Versmaß des Textes, indem entsprechende Betonungen auf „-nie-", „him-", „Freu-", „tun" und „Ir-" liegen. Die Silbe „him-" erscheint hierbei aufgrund der kleinen Koloratur im Vergleich überproportional hervorgehoben. Die auf „-li-" befindliche Betonung widerspricht hingegen dem Textmetrum, ebenso die gleichmäßige Betonung von „mei-den" (zwei Viertelnoten). Daraufhin erscheint „welt-" prononciert, wobei die rhythmische Dauer dieser Silbe zwar identisch mit der davorliegenden Viertelnote ist, durch das kleine Melisma aber eine geringfügig stärkere Betonung erfährt. Die Betonung von „-tüm-" entspricht wieder dem Versmaß, ebenso die Rhythmisierung der Zeile „Lebt Alles in sanftester Ruh'", die eine sehr deutliche Anlehnung aufweist. Die Wiederholung der letzten drei Worte „in sanftester Ruh'" hingegen ist hinsichtlich des vorgegebenen Textmetrums weitestgehend autonom. Die sich anschließende Zeile „Wir führen ein englisches Leben" weist wiederum klare Übereinstimmungen mit dem Versmaß auf, indem die entsprechenden Silben „füh-", „eng-" sowie „Le-" eine Betonung mittels Viertelnote, zwei Achtelnoten bzw. einer halben Note erfahren. Die weitere rhythmische Gestaltung der darauffolgenden drei Zeilen („Sind dennoch ganz lustig ... daneben", „Wir tanzen und springen, / wir hüpfen und singen") ist vollkommen mit dem Versmaß identisch, das zweite „singen" hingegen aufgrund der rhythmischen Dehnung nicht. Der choralartige Refrain zum Text „Sankt Peter im Himmel sieht zu" ist am Versmaß orientiert, wenngleich die Rhythmisierung in einer Abfolge deutlich größerer Notenwerte erfolgt.

Copyrighted material

Zweite Strophe:
Durch das Alternieren von Viertel- und zwei Achtelnoten ist eine deutliche Orientierung der Rhythmisierung der Zeilen „Johannes das Lämmlein auslasset, / der Metzger Herodes drauf passet“ am Versmaß auszumachen. Anschließend erhält nur die zweimal erscheinende Silbe „-dul-“ eine dem Textmetrum entsprechende Betonung, ansonsten bestimmen durchlaufende Achtelnoten den Rhythmus. Eine Ausnahme bildet dabei das kleine Melisma auf „-schul-“, was wiederum zu einer leichten Hervorhebung dieser Silbe führt. Die nächste Zeile („ein liebliches Lämmlein zu Tod“) zeigt eine erneute positive Beziehung zum Versmaß, zumal die Rhythmisierung der des choralartigen Refrains ähnelt. Die Fortsetzung der Strophe („Sanct Lucas den Ochsen tät schlachten / ohn' einig's Bedenken und Achten, / der Wein kost kein Heller / im himmlischen Keller, / die Englein, die backen das Brot“) entspricht in rhythmischer Hinsicht den vorangegangenen Zeilen, sodass eine adäquate Korrespondenz bzw. Abweichung mit resp. vom Versmaß gegeben ist.

Dritte Strophe:
Der Beginn dieser Strophe zeigt auffallende Analogien zu dem der Anfangsstrophe, was eine entsprechende Relation zum Versmaß bewirkt. In der Tat erhalten die Silben „Kräu-“, „al-“, „Ar-“, „wach-“, „him-“ sowie „Gar-“ Betonungen, die mit denen des Versmaßes korrespondieren. Dem Textmetrum nicht eigen sind die Prononcierungen von „Gut'“ und „-ten“. Entsprechungen wiederum sind in den Betonungen von „Spar-“, „-so-“, „was“ und „wol-“ erkennbar, Abweichungen hingegen weist die Rhythmisierung der Wortfolge „sind uns bereit“ auf. Die Fortsetzung der Strophe („Gut' Äpfel, gut' Birn' und gut' Trauben! / die Gärtner, die Alles erlauben“) ist sogleich wieder deutlich an das Versmaß angelehnt. Nach anfänglicher Unabhängigkeit („Willst“) ist auch bei den drei folgenden Zeilen („Rehbock, willst Hasen, / auf offener Straßen sie laufen herbei“) erneut eine Übereinstimmung von rhythmischer Gestaltung und Textmetrum festzustellen. Eine Abweichung von vergleichsweise längerer Dauer lässt die Rhythmisierung von „Sollt ein Fasttag etwa kommen / alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen“ mittels der durchlaufenden Achtelbewegung, die den kurzzeitigen Effekt des Melismas übertüncht, erkennen, um bei „Dort läuft schon Sankt Peter / mit Netz und mit Köder / zum himmlischen Weiher hinein“ wieder zur Korrespondenz mit dem Versmaß zurückzukehren. Der choralartige Beschluss der Strophe entspricht, wie seine Vorläufer, dem Versmaß.

Vierte Strophe:
Der Beginn der finalen Strophe ist stark an denjenigen der ersten angelehnt, was somit die Kongruenz von Versmaß und rhythmischer Gestaltung einschließt. Dies betrifft insbesondere die Hervorhebungen von

Copyrighted material

„Mu-“, „ja“ (wobei diese Betonung durch das Melisma vergleichsweise hypertrophiert wirkt), „Er-“, „uns-“, „-gli-“ und „wer-“, weiterhin „-tau-“, „-frau-“, „tan-“ sowie „trau-“. Diese Tendenz besteht auch bei „Sankt Ursula“, doch zeigt die Silbe „Ur-“ wiederum eine sehr breite Dehnung, hervorgerufen durch ein vergleichsweise ausgedehntes Melisma. Überdies verschleiern das vorgegebene Ritenuto und ein Glissando die ansonsten durchaus festzustellende Verwandtschaft zum Versmaß, welche im Prinzip bis zum Schluss besteht, von leichten Abweichungen durch auffallende Hervorhebungen der Silben „-wand-“ und „-mu-“ abgesehen.

7.3.4 Text und harmonische Gestaltung

Formt.	Text und harmonische Gestaltung	T.
1. Str.	Wir genießen die himmlischen Freuden, d'rum tun wir das Irdische meiden. **G**	12– 16
	Kein weltlich' Getümmel hört man nicht im Himmel! **a**	17– 19
	Lebt Alles in sanftester Ruh', in sanftester Ruh'! **E**^{7} **a** **D**^{7}	19– 24
	Wir führen ein englisches Leben! Sind dennoch ganz lustig, ganz lustig daneben! **G** **G**$^{6-5}$ **G** **G** **H**	24– 28
	Wir führen ein englisches Leben, wir tanzen und springen, wir hüpfen und singen, **G** **e**$_{3}$ **H** **H**^{4}——————————3— wir singen! 4 9.	28– 34
	Sankt Peter im Himmel sieht zu! **e D C h a h C**	35– 38
2. Str.	Johannes das Lämmlein auslas- set, der Metzger Herodes drauf passet! **e**———————————— **D**$^{7\flat9+6-5}$ **F** **F**$_{7}$	56– 60
	Wir führen ein geduldig's, unschuldig's, geduldig's, ein liebliches Lämmlein zu Tod! **e**^{64}——————————53 **C**$_{3}$ **e F C Fis H**	60– 65
	Sanet Lucas den Ochsen tät schlachten ohn' einig's Bedenken und Achten, **e** **F**$^{7+4}$——3 **F**^{7}	65– 69
	der Wein kost kein Heller im himmlischen Keller, **H**^{7} **C**$_{5}^{4-3}$ **H**^{7} **C**$_{5}^{4-3}$	69– 71
	die Englein, die backen das Brot. **e D C h a h e (D)**	71– 74

Copyrighted material

Formt.	Text und harmonische Gestaltung	T.
3. Str.	Gut' Kräuter von allerhand Arten, die wachsen im himmlischen Garten! G G----------$^{64-53}$	80– 84
	Gut' Spargel, Fisolen und was wir nur wollen! Ganze Schüsseln voll sind uns bereit! G h----------	85– 89
	Gut' Äpfel, gut' Birn' und gut' Trauben! die Gärtner, die Alles erlauben! G^{7+}/h^{6} $h_5^{6-----5}$ fis	90– 94
	Willst Rehbock, willst Hasen, auf offener Straßen sie laufen herbei! e----------	95– 98
	Sollt ein Fasttag etwa kommen alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen! e D----------	98– 100
	Dort läuft schon Sankt Peter mit Netz und mit Köder zum himmlischen Weiher A^{7} ---------- D hinein.	100– 104
	Sankt Martha die Köchin muß sein! Sankt Martha die Köchin muß sein! B C B_3 a_5 g_5 a_3 B d C B a g a B^{16}	105– 111
4. Str.	Kein Musik ist ja nicht auf Erden, die unsrer verglichen kann werden. E----------	142– 146
	Elftausend Jungfrauen zu tanzen sich trauen! Sankt Ursula selbst dazu lacht! fis H^{7} cis A H^{79-} E	147– 153
	Kein Musik ist ja nicht auf Erden, die unsrer verglichen kann werden. E---------- H^{7} E	153– 157
	Cäcilia mit ihren Verwandten sind treffliche Hofmusikanten! gis E	158– 163
	Die englischen Stimmen ermuntern die Sinnen, E cis E	164– 166
	ermuntern die Sinnen! daß alles für Freuden, für Freuden erwacht. E H^{7} E	166– 174

7.3.5 Interpretation des Textes durch die Musik

Bereits in der Formanalyse traten vier (auch formbildende) Charaktere zutage, die wiederkehren und offensichtlich vom Inhalt des jeweiligen Textabschnittes bestimmt sind:

1. Charakter (Vortragsbezeichnung u. a. „Sehr behaglich"):
Dieser findet sich zu den Textabschnitten „Wir genießen ... Ruh'" (erste Strophe) „Gut' Kräuter ... alles erlauben" (dritte Strophe) und „Kein Musik ... für „Freuden erwacht" (vierte Strophe). Die inhaltlichen Korrespondenzen von erster und dritter Strophe sind deutlich ersichtlich. Es

[16] An dieser Stelle sind nur zwei Töne, b und d, verzeichnet, was auf B-Dur ohne Quinte bzw. g-Moll ohne Grundton schließen lassen könnte. Das große und Kontra-B in der Harfe legen B-Dur nahe.

Copyrighted material

geht um die „himmlische" Stimmung in den paradiesischen Gefilden, zuerst allgemein, dann konkret manifestiert in Form von Musik. Dieser innige und durchaus auch einfach-naive Charakter wird durch verschiedene musikalische Gestaltungsmittel erreicht: Die Besetzung ist kammermusikalisch-durchsichtig gehalten mit einer Dominanz von Holzbläsern und Streichern. Dazu bringt die Triangel gelegentliche Farbeffekte. Die Instrumente beschränken sich teilweise auf Begleitfloskeln, wie Paukenbässe (Celli) und Repetitionen des Grundtones (2. Klarinetten und Bassklarinetten). Liegetöne geben dem Satz die Tendenz zu Klangflächenstrukturen, was Ruhemomente erzeugt. Diesen Effekt verstärkend wirkt das Halten der Haupttonart G-Dur über immerhin fünf Takte hinweg. Im Zentrum liegt ein einziges Thema, welches von der Sopranstimme in Variation aufgenommen wird. Dieses Thema ist liedhaft-kantablen Charakters, durchaus etwas verspielt aufgrund der Koloratur in den Takten 13 f. Auch die zumindest ab „drum" dominierende Kleinschrittigkeit der Melodik unterstreicht den geradezu volksliedhaften Gestus. Gegen Ende dieses Abschnittes beginnen Flöte und Oboe, später auch 1. und 2. Violine mit bewegten Sechzehntelfiguren, deren Unruhe konträr zur Textaussage steht, die von „sanftester Ruh'" erzählt.

2. Charakter (Vortragsbezeichnung „Fließend"):
Dieser bestimmt den Textabschnitt „Wir führen ... wir singen". Im Gegensatz zum vorigen Abschnitt dominiert hier ein lebhaft-vorwitziger Gestus, der musikalisch auf folgende Weise zustande kommt: Generell wird ein frischeres Tempo („Fließend") aufgegriffen. Die munteren Sechzehntelläufe in Flöte, Piccoloflöte, später auch den hohen Streichern, weisen oftmalige Änderungen in der Bewegungsrichtung auf und unterstützen somit den Charakter einer gewissen Ausgelassenheit, passend fügt sich die Spielanweisung der Klarinette („staccatissimo") hinzu. Die Gesangsstimme ist insgesamt bewegter (trotzdem die Notenwerte sich gegenüber dem vorigen Abschnitt nicht maßgeblich verändern, hier wie da dominieren die Achtelnoten. Die unmittelbar davorliegenden Takte hingegen enthalten hauptsächlich Halbe, worin der wahrzunehmende Unterschied zumindest teilweise begründet liegt). Zu dem munteren Gestus der Sopranstimme trägt vor allem auch die Dreiklangsbrechung (T. 25) bei, mittels derer in kurzer Zeit der Raum einer Oktave (g'–g") ausgeschritten wird.

3. Charakter (dramatisierend):
Dieser Charakter ist den Texten „Johannes ... himmlischen Keller" sowie „Willst Rehbock ... Weiher hinein" zueigen. Die Dramatik der zweiten Strophe liegt klar im dazugehörigen Text begründet, wird doch die friedliche Atmosphäre der ersten Strophe gnadenlos mit der blutigen Schlachteszenerie konfrontiert. Zu diesem deutlich sich abhebenden, durchaus dramatischen Gestus tragen maßgeblich das nach Moll geänderte Tonge-

Copyrighted material

schlecht und die mehrfach wiederholten Seufzermotive (T. 58, 60 ff., 67–71) bei. Hinzu kommen Momente von Unruhe, die vor allem durch die bewegten Sechzehntelfiguren in Klarinette, Viola, später auch Solo-Violine, Flöte und Piccoloflöte hervorgerufen werden, welche durch beständiges Alternieren von Ab- und Aufwärtsbewegung, teilweise verbunden mit kleinschrittiger Tonfolge, charakterisiert sind.[17] Die Stimme der Celli weist zudem einige Dissonanzbildungen auf (T. 55 f.: kleine und große Sekunde, Tritonus). Nicht zuletzt singt der Sopran mitunter viele rasche Tonrepetitionen (Achtel, vor allem T. 61 f.), welche das Moment der Unruhe zusätzlich unterstützen.

4. Charakter (choralartig):
Die entsprechenden Textstellen lauten „Sankt Peter ... sieht zu", „Die Engel ... das Brot" sowie „Sankt Ursula ... dazu lacht". Im Gegensatz zum 3. Charakter bringt dieser mitunter plötzliche, unvermittelte Momente der Ruhe in das musikalische Geschehen. Insbesondere der archaisierende Ausdruck trägt zu diesem Effekt bei. Es handelt sich um akkordische Fortschreitungen in benachbarten Stufen (z. B. T. 36 ff., mit klarer Verwandtschaft zu den entsprechenden Passagen im fünften Satz der Dritten Sinfonie), wodurch sich zwangsläufig Oktav- und Quintparallelen ergeben. Zudem sind diese akkordischen Einschübe in Verbindung mit ihrem latenten religioso-Charakter und der jeweils davor befindlichen linearen Satzfaktur als *Noema*-Figuren zu betrachten.

Vorab muss allerdings einschränkend erwähnt werden, dass das Ideenprogramm der Vierten für Mahlers Nachwelt wohl weitaus weniger klar zu definieren ist, als dies bei den übrigen Wort-Ton-gebundenen Sinfonien der Fall ist (und auch dort dürfte der von Mahler selbst benannte „Rest Mysterium"[18] verbleiben). Mahler sprach zwar direkt von einem „Gegenstand"[19] des Werkes (der überdies die Ursache für das gänzliche Fehlen eines Fortissimo sei), ohne diesen aber wirklich zu benennen. Im Gegensatz zu den anderen Vokalsinfonien fehlt es hier weitgehend an ausformulierten Programmen (Zweite) resp. anderweitigen aufhellenden Erläuterungen (die bei Bauer-Lechner angeführten Bemerkungen sind, anders als jene die Evolutionsreihe in der Dritten präzisierenden Kommentare, alles andere als eindeutig und eher dazu angetan, die Vielgründigkeit der Vierten noch hervorzukehren[20]). Die wohl einzige präzisere Auskunft ist durch Alphons Diepenbrock überliefert, dem Mahler angeblich anvertraut habe, man würde „Im dritten Satz sehen [...], wohin der Tod uns geführt

[17] Diese Sechzehntelfiguren prägten bereits die musikalische Gestaltung des „Tanzens und Springens", vgl. Takte 20 ff.
[18] *GMB*, S. 277.
[19] *NBL*, S. 163.
[20] Vgl. ebd., S. 162–165 und 179 f.

Copyrighted material

hat".[21] Auch die überlieferten (wieder verworfenen) Satzüberschriften sind keinesfalls so eindeutig zu interpretieren, wie dies bei der Dritten möglich ist (gibt es eine klar definierbare Linie von der „Welt als ewige[n] Jetztzeit" zu „Morgenglocken"?). Und anders als die Texte zur Achten Sinfonie erscheint das Gedicht vom „Himmlischen Leben", zumindest in Mahlers Verwendung, doch eher kryptisch. Ob der Finalsatz tatsächlich, wie z. B. von Floros vertreten, die Welt des nachtodlichen Paradieses symbolisieren soll (dies trifft wohl eher auf den dritten Satz zu, wie Mahlers von Diepenbrock übermittelte Bemerkung nahelegt), wird von der musikalischen Gestaltung, zumindest jener der Schlusstakte, eigentlich nicht bestätigt – speziell dem Ende haftet etwas ausgesprochen Doppelbödiges an (erinnert sei an Mahlers Diktum, allein der Humor könne in gewissen Fällen anstelle des Höchsten stehen). Stellt man Mahlers hermeneutische Andeutungen (einschließlich derer gegenüber Diepenbrock) einander gegenüber, so hat es am ehesten den Anschein, der Komponist wollte mit seiner Vierten verschiedene Facetten des überirdischen Lebens (inklusive des Todes, siehe das Scherzo) musikalisch ausmalen, wobei speziell auf den Finalsatz das Wort vom „Schlaraffenland" (gewissermaßen nicht das nachtodliche, sondern das vorgeburtliche Paradies[22]) wohl noch am zutreffendsten ist. Eindeutig vom Komponisten belegt ist jedoch der von ihm angestrebte Charakter des Kindhaften, Naiven und Unverdorbenen, womit der volksliedhafte Ton wie auch die für Mahler'sche Verhältnisse relative Einfachheit der Mittel kongruent laufen.

Folgende Äußerung Mahlers lenkt das Augenmerk sogleich auf einen zentralen Punkt, den eine Interpretation dieser Musik nicht außer Acht lassen darf:

> „Vom Gedicht ‚Das himmlische Leben' sprach er aufs neue entzückt: ‚Was für eine Schelmerei verbunden mit dem tiefsten Mystizismus, steckt darin! Es ist alles auf den Kopf gestellt, die Kausalität hat ganz und gar keine Gültigkeit! Es ist, wie wenn du plötzlich auf jene uns abgewandte Seite des Mondes blicktest.'"[23]

Sowohl die „Schelmerei" als auch der „tiefste Mystizismus" lassen sich in der musikalischen Gestaltung des Satzes wiederfinden. Die von Mahler anfangs vorgegebene Spielanweisung lautet „Sehr behaglich", wodurch die vom Text vermittelte Grundstimmung bereits vorweggenommen wird. Entsprechend dieser Grundstimmung wählt Mahler die Instrumentation für den Satz aus, wobei sich diese, gemessen an seinen anderen Sinfonien, relativ klein ausnimmt, beispielsweise sind die drei Anfangstakte ausgesprochen kammermusikalisch gehalten. Gemäß dem Inhalt und Charakter des Textes dominieren Instrumente mit weicher Klangfarbe. Die Holzbläser sind vorwiegend Träger der Melodie sowie anderwei-

---

[21] Eduard Reeser (Hrsg.), *Gustav Mahler und Holland. Briefe*, Wien 1980 (fortan Reeser [Hrsg.], *Mahler und Holland*), S. 105.
[22] Vgl. z. B. die entsprechenden Ausführungen von Berger.
[23] *NBL*, S. 185.

Copyrighted material

tigen motivisch-thematischen Materials. Begleitfunktionen üben vor allem die Streicher aus. Die Blechbläser sind durch das vergleichsweise weich klingende Horn vertreten. Nur an wenigen Stellen erscheint die Trompete, wenn auch lediglich „con sordino". Das Schlagwerk zeigt sich ebenfalls zurückhaltend. Triangel, Schellen und Glockenspiel erzeugen innerhalb dieser Instrumentation markante, aber dennoch sanft wirkende Klangeffekte.

Mahlers musikalische Umsetzung dieses *Wunderhorn*-Textes ist sehr auf Unterstützung und Hervorhebung der Stimmungen, welche die Worte vermitteln, bedacht. Das Ineinanderarbeiten von Text- und Musikstimmung ist allerdings nicht von derartiger Innigkeit, wie dies beispielsweise im vierten Satz der Dritten Sinfonie der Fall ist. An diesen beiden Sätzen lässt sich anschaulich die Sensibilität Mahlers in Bezug auf die von ihm ausgewählten und vertonten Texte zeigen, leben doch die Nietzsche-Verse maßgeblich von ihrer besonderen Atmosphäre und weniger von einer Handlung, während das „Himmlischen Leben" eine dominierende narrative Komponente enthält.

Bereits zu Beginn der ersten Strophe befestigt die Singstimme mit einer starken melismatischen Dehnung des Wortes „himmlischen" die Stimmung der besungenen Gefilde. Ohne Mahler eine bewusste und durchgängige Orientierung an den Schubart'schen Tonartencharakteristika unterstellen zu wollen, so ist doch eine gewisse Parallelführung des Satzbeginnes in G-Dur und der entsprechenden bei Schubart vermerkten Zuschreibungen zu verzeichnen: „Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmäßige, jede ruhige und befriedigte Leidenschaft".[24] Die filigrane Gesangsstimme sowie der von ihr gesungene Text treten deutlich hervor, da der Orchestersatz relativ dünn gehalten ist und neben motivisch-thematischen Abschnitten, vor allem in Flöte und 1. Klarinette, eine dezente Begleitfunktion erfüllt.[25] In der melismatischen Dehnung, die aus einem Wechsel der Töne d" und e" sowie zwei im Wesentlichen abwärtsgerichteten Triolen besteht, zeigt sich bereits die ganze Leichtigkeit und Frische, von welcher der Text erzählt. Die Grundstimmung des Gedichtes und der Musik erscheint in dieser motivischen Geste komprimiert, fast, als ob sie für den Hörer ein Motto, das bereits die Aussage „Wir genießen die himmlischen Freuden" symbolisiert, dem Satz voranstellt (wobei sich die den Satz wie die ganze Sinfonie kennzeichnende Vieldeutigkeit bereits im abwärtsgesetzten Quartsprung zum d' zeigt, der mit den besungenen „Freuden" eher nicht konform läuft). Im Gegensatz zum „weltlich' Getümmel" lebt im Himmel „alles in sanftester Ruh'". Dieser Umstand erschien Mahler offenbar von erhöhter Bedeutsamkeit zu sein, da er die letzten drei Worte wiederholen lässt. Insbesondere die Gestaltung der

[24] Schubart, *Ästhetik der Tonkunst*, S. 380.

[25] Mahler notiert vor Beginn des vierten Satzes als „Anmerkung für den Dirigenten: Es ist von höchster Wichtigkeit, daß die Sängerin äußerst diskret begleitet wird".

Copyrighted material

Wiederholung bringt den Inhalt der Worte plastisch zum Ausdruck: Die im Vergleich zu den vorherigen Melodieabschnitten größeren Notenwerte (eine ganze und drei halbe Noten) und die abwärtsgerichtete Linie vermitteln ein Gefühl von Ruhe, welche allerdings durch die in T. 20 eintretenden bewegten Sechzehntelläufe der Holzbläser und 2. Geigen konterkariert wird. In diesem Kontext ist auch ein Augenmerk auf die Diastematik der Singstimme zu richten, die zu „sanftester Ruh'" (T. 20) den Eindruck von Unsicherheit vermittelt (insbesondere der Tritonus h'–f") und als *Dubitatio* gewertet werden darf (Notenbeispiel 14). Die besagte Wiederholung der Worte (T. 22 ff.) zeigt eine starke rhythmische Verbreiterung bei gleichzeitiger Stauchung der Intervallverhältnisse – das daraus resultierende latente Ungleichgewicht verstärkt, im Verbund mit den unruhigen Sechzehnteln, das leise Moment von Unsicherheit. Hierin liegt ein deutliches Element von musikalischer Textüberhöhung und somit auch von Mahlers individueller Interpretation des zugrunde liegenden *Wunderhorn*-Gedichtes: Diese Ruhe ist eben nur von kurzer Dauer, denn trotz des „englischen Lebens" sind die Erzähler „ganz lustig daneben", was in dem bewegten Sechzehntellauf der Flöte und 1. Violine zum Ausdruck kommt und schon vorher ebenfalls durch Sechzehntelfiguren in 2. Violine und Flöte angedeutet wird (s. o.). Adäquat zu Inhalt und Stimmung des Textes verhält sich dessen musikalische Umsetzung, bis mit den choralähnlichen Akkorden zu den Worten „Sankt Peter im Himmel sieht zu" überraschend ein deutlich kontrastierender Einschub erklingt (zugleich eine *Noema*-Figur). Möglicherweise deutet Mahler hiermit eine neue, andersartige Ebene an, auf der sich Sankt Peter im Gegensatz zu den Erzählenden befinden könnte. Der archaisch-sakrale Charakter der Takte 36–39 scheint wohl ein Hinweis darauf sein, zumal verwandte Passagen auch dann erklingen, wenn der Text von Engeln (T. 71–75) und Heiligen (Sankt Martha, T. 105–114) erzählt. Das darauffolgende instrumentale Zwischenspiel nimmt das Schellenmotiv aus dem ersten Satz wieder auf (die Zyklizität des Werkes damit unterstreichend). Der Charakter ändert sich wiederum abrupt ins Lebhafte. Durch das Schellenmotiv, im Fortissimo gespielte Sechzehntelpassagen in Holzbläsern bzw. Streichern und mehrere Akzente sowie eine vor allem mit Hilfe von Chromatik erzielte harmonische Dichte findet eine deutliche Dramatisierung des musikalischen Geschehens statt. Das unvermittelte Auftreten von e-Moll zu Beginn der zweiten Strophe markiert zudem die plötzliche dramatische Wendung im Text. Dadurch wird der Hörer auf den Charakter der kommenden Geschehnisse vorbereitet. Das Schlachten von Tieren ist sicherlich keine so behagliche Angelegenheit, als dass man sie im „himmlischen Leben" vermuten würde. In den Takten 60–62 zeigt sich, neben den bereits erwähnten modalen Akkordreihungen, eine weitere Parallele zur Dritten Sinfonie: Die Gesangsstimme zum Text „Wir führen ein geduldig's, unschuldig's, geduldig's" entspricht derjenigen zu den

Copyrighted material

Worten „Du sollst ja nicht weinen! Sollst ja nicht weinen!" im fünften Satz. Dazu bringt die Oboe die gleichfalls an der eben genannten Stelle auftretende Seufzermotivik. In T. 65 erreicht die meistenteils abwärtsgerichtete Melodie beim Wort „Tod" ihren bisher tiefsten Ton (h, zugleich die Grenze der Sopranstimme provozierend).
Die folgende Strophe handelt erneut vom Schlachten eines ‚himmlischen' Tieres. Gemäß dem in wesentlichen Zügen adäquaten Inhalt verwendet Mahler bis zu T. 72 die gleiche Melodie wie in der vorangegangenen Strophe. Auch die Seufzermotive finden erneut Verwendung. Die Takte 70 und 71 beinhalten ein Dialogisieren mehrerer Instrumente mit diesem Motiv, um ab T. 72 erneut in den blockartigen Akkordsatz überzugehen. Diese Strophe wird ebenfalls durch ein instrumentales Zwischenspiel von der nächsten abgegrenzt. Zuerst wird das lebhafte Schellenmotiv mit der davorliegenden statisch-ruhenden Akkordreihung kontrastiert. Doch die Sechzehntelbewegung geht in motivisch-thematisches Material vom Satzbeginn über, womit sich der Ausdruckscharakter wieder ins „Behagliche" wandelt. Der fast gleichzeitig einsetzende Gesang berichtet von weiteren Details des „himmlischen Gartens", was sichtlich die Wiederaufnahme des anfänglichen gemütlichen Ausdruckes motiviert. Nach wenigen Takten wird das musikalische Geschehen „Allmählich, aber unmerklich bewegter", was das im Text geschilderte Streben nach den im Himmel wachsenden und gedeihenden Köstlichkeiten verdeutlicht. In T. 90 vermerkt Mahler „keck", was sich in der Instrumentalbegleitung in punktierten Rhythmen manifestiert, die verstärkt ab T. 86 in Holzbläsern und 1. Violine erscheinen. Es sind auch hierbei Parallelen zum Textinhalt festzustellen, wird in ihm doch eine schelmisch-kecke Komponente deutlich, z. B. in Form des Sich-Vergreifens an „Gut' Äpfel, gut' Birn' und gut' Trauben". Aber auch an dieser Stelle wird deutlich, dass man sich in himmlischen Gefilden befindet, denn „die Gärtner, die Alles erlauben" unterstützen offenbar wohlwollend das Leben im Schlaraffenland. Die Melodie ist dementsprechend von Beweglichkeit gekennzeichnet, die sich in Form von Dreiklangselementen, einem großen Ambitus, einem raschen Durchschreiten des Tonraumes sowie einer wellenförmigen Bewegung manifestiert. Dieses Melodiebild setzt sich im nächsten Vers fort. Mahler notiert „Etwas bewegter", und auch der Text berichtet von Bewegung in Form laufender Hasen und Rehböcke sowie anschwimmender Fische. Ab T. 101 setzen die Streicher (2. Violine bis Violoncello) mit einer Reihe zu Akkorden zusammengesetzter Achtelnoten ein, welche „mit dem Bogen geschlagen" werden sollen. Dies könnte (ohne dabei gänzlich an plakative Tonmalerei denken zu wollen, aber eine gewisse Ikonizität ist hier nicht von der Hand zu weisen) den Eindruck im Netz zappelnder Fische vermitteln, von denen der Text an dieser Stelle erzählt.
Mit T. 106 wird der Hörer zum dritten Mal unvermittelt von einem äußerst bewegten Melodiefluss und obendrein eher horizontal geprägten

Copyrighted material

Satz in die Vertikalität der statischen Akkorde mit ihrem archaisch anmutenden Charakter versetzt – wiederum zum refrainartigen Erscheinen einer Heiligenfigur (Sankt Martha). Das daraufhin folgende Schellenmotiv trägt erneut zum Kontrastreichtum dieses Satzes bei. Die Dramatisierung des Ausdruckes ebbt nach einigen Takten ab, um in die ruhige Behaglichkeit des Anfanges überzugehen.

Das nunmehr Ruhe und Ausgeglichenheit vermittelnde instrumentale Zwischenspiel besitzt eine vorbereitende Funktion im Hinblick auf den Inhalt der letzten Strophe, die mit der beredten Vortragsanweisung „Sehr zart und geheimnisvoll bis zum Schluß" einsetzt. Mittlerweile ist das harmonische Geschehen bei E-Dur angelangt, der Tonart, die in Mahlers Musik wiederholt den „Durchbruch" (Adorno) in transzendente Gefilde symbolisiert.[26] Die Dramaturgie des Textes erreicht nun ihren Höhepunkt, indem von der himmlischen Musik, auf die E-Dur wohl konkret anspielt, die Rede ist. Dementsprechend behält die musikalische Gestaltung ihren Ausdruck von Ruhe und Behaglichkeit bei, bis sie am Schluss allmählich abebbt und mit einem Kontra-E „morendo" entschwindet. Bemerkenswert ist Mahlers nochmalige Referenz an die musikalische Rhetorik: Das Lachen der Sankt Ursula wird mittels *Hypobole* (h in T. 153; Notenbeispiel 15), also einer Betonung durch gezielte Unterschreitung des Stimmumfanges, untermalt. Dass dieser zum erwähnten „Lachen" kontrastierende und (zumindest für einen Sopran) tiefe Ton von Mahler ganz bewusst gesetzt worden ist, legt eine entsprechende Bemerkung zu Bauer-Lechner nahe, in der er die Ambivalenz des seiner persönlichen Vorstellung nach nicht ungetrübten Lächelns der Heiligen erwähnt:

> „Einmal nannte er das Andante [der dritte Satz der Vierten, S. H.] auch das Lächeln der heiligen Ursula und sagte, daß ihm dabei aus der Kindheit das mit tiefer Traurigkeit und wie durch Tränen lachende Antlitz seiner Mutter vorschwebe."[27]

Auch das Auftreten einzelner tiefer Töne (wiederum h) zum Tod des Lämmleins (T. 65) sowie „kein Musik"/„auf Erden" (T. 142, 155) dürfte im semantischen Kontext als *Hypobole* gewertet werden (die „Erde" als Ausdruck von Unvollkommenheit, Notenbeispiele 16 und 17).

Doch trotz des ruhig-behaglichen Ausdrucksgestus, der mit der Textaussage des himmlischen Paradieses durchaus korrespondiert, ist die Schlussgestaltung von einer eigenartigen Diskrepanz zwischen Text und musikalischer Umsetzung gekennzeichnet: Voran das überdeutliche Absinken der Tonhöhe (Finalton: Kontra-E), die nochmalige Reduktion der Besetzung, wobei die letzten Töne nur noch der Harfe obliegen, sowie

---

[26] Mitchell nimmt diesbezüglich einen kurzen Vergleich von Vierter und Achter Sinfonie vor: "the climactic 'Accende lumen sensibus' [...], that bursts on the ear with exactly the same sense of surprise and visionary aspiration as the vision of paradise to be attained – 'Das himmlische Leben' – that forms the climax of the *Adagio* of Symphony IV. It is Mahler's visionary, heavenly key – E – that introduces the 'new world' [...] into the Eighth, as forcefully as it did in the Fourth" (Mitchell, *Mahler III*, S. 526).

[27] *NBL*, S. 163.

Copyrighted material

die nicht weniger als sechsmal erscheinende Spielanweisung „morendo" mögen kaum mit dem in den Schlussversen besungenen Erwachen im Paradies in einem Kongruenzverhältnis stehen[28], sodass man an dieser Stelle wiederum den Eindruck des Adorno'schen „Als ob" gewinnt (Notenbeispiel 18). Die Pforte des Paradieses scheint sich eher zu verschließen, es wird sozusagen aus dem Himmel ‚heraus gestorben' (vielleicht ist dies – das gewissermaßen ‚unvollendete' Paradies – auch ein Grund, dass Mahler den Sopranpart nicht mit einer – für ihn Himmelsnähe symbolisierenden – Kinderstimme besetzt hatte, obwohl er auf eine ‚naive Unmittelbarkeit und kindhafte Frische' [s. o.] großen Wert gelegt hatte). Die zuletzt verklingenden Töne wirken zwar verklärend (vgl. BW, S. 90), aber doch wie eine Rückschau auf etwas, was man hinter sich gelassen hat.[29] Erinnert sei hier noch einmal an Mahlers beredte und hintergründige Bemerkung „Es ist alles auf den Kopf gestellt, die Kausalität hat ganz und gar keine Gültigkeit!"[30]

---

[28] Hansen bemerkt hinsichtlich dieses Diskrepanzverhältnisses: „Im Widerspruch zur Vision des paradiesischen Erwachens verstummt die Musik, nimmt sie das Versprechen der Erfüllung zurück – damit aber auch alle jene Ansätze zum ‚Durchbruch', welche in den vorausgegangenen Sätzen angesteuert und entfaltet worden sind" (Hansen, *Musikführer Mahler*, S. 101). Walter Werbeck verweist bezüglich der Schlussgestaltung auf das „Paradies als Mysterium", konstatiert aber dennoch die eigenartige Inkongruenz von Text und Musik: „Die große Freude, zu der alles im Himmel erwacht – so die letzten Worte der Sängerin –, wird von der Musik geradezu ignoriert. Niemand erwacht, schon gar nicht im Himmel, die Musik schläft vielmehr ein, ja mehr noch, sie stirbt" (Walter Werbeck, „IV. Symphonie G-Dur. Werkbetrachtung und Essay", in: Ulm [Hrsg.], *Mahlers Symphonien*, S. 134). Der das himmlische Paradies beschreibende Text könnte bei erster Sicht vermuten lassen, Mahler habe mit diesem Satz bzw. der gesamten Vierten Sinfonie den Bereich des unmittelbar Nachtodlichen, des „Himmels", thematisiert, wie dies Floros beispielsweise vertritt. Diese Interpretationsmöglichkeit scheint allerdings durch die oben erwähnte Diskrepanz der Schlussverse und ihrer musikalischen Umsetzung in Frage gestellt. Das vormals besungene Paradies wird wohl nicht erreicht, sondern allem Anschein nach vielmehr verlassen, wie die „morendo"-Gestaltungsweise andeuten mag.

[29] Siehe auch Adorno: „Mahlers Theologie ist […] gnostisch: seine Märchensymphonie so traurig wie die Spätwerke. Erstirbt sie nach den verheißenden Worten ‚daß alles für Freuden erwacht', so weiß keiner, ob sie nicht für immer einschläft. Die Phantasmagorie der transzendenten Landschaft wird von ihr gesetzt und negiert zugleich. Unerreichbar bleibt Freude, und keine Transzendenz ist übrig als die von Sehnsucht" (Adorno, *Gesammelte Schriften* Band 13, S. 207). Eine weitere Interpretationsmöglichkeit könnte auch an das Rückert-Lied „Ich bin der Welt abhanden gekommen" anknüpfen, dessen Zentralaussage das Der-Welt-Gestorbensein ist. Allerdings würde die vor der letzten Strophe betont ausgekostete Sinnlichkeit des (vermeintlichen) Paradieses zur im Rückert-Lied kultivierten, bescheidenen Verzichtshaltung nicht kongruent verlaufen.

[30] *NBL*, S. 185.

Copyrighted material

7.4 Achte Sinfonie (Auszüge)

7.4.1 Vorbemerkungen

Mit seiner Zweisätzigkeit fällt der Aufbau dieser Sinfonie deutlich aus dem Rahmen von Mahlers Werkkanon, der Erweiterungen der sinfonischen Satzfolge auf bis zu sechs Sätze aufweist, aber eine Reduktion bis dato nicht verbuchen konnte. Gleichwohl eine latente Viersätzigkeit vorliegt, so exponiert sich doch die Formierung des Werkes aus zwei in vieler Hinsicht großdimensionierten Sätzen. Bereits auf dieser Makroebene muss nach der Beziehung des Werkes zu den beiden ihm zugehörigen Texten gefragt werden. Während der erste Satz mit dem archaisch-urwüchsigen Pfingsthymnus „Veni creator spiritus" verbunden ist und dementsprechend die Musik mit wuchtigen, zum Teil barockisierenden, an die Tradition der venezianischen Mehrchörigkeit gemahnenden Chorpassagen aufwartet[1], widmet sich der zweite Satz der unendlichen Liebe, repräsentiert von der Mater gloriosa, durch die erst die Faust-Seele ihre Höherentwicklung durchleben kann.[2]

Einer der bedeutendsten Briefe Mahlers an seine Frau befasst sich mit der finalen Szene des *Faust*. Mahler liefert hierin seine persönliche Exegese des Textes, worin er zwei Grundströmungen, das „Ewig Weibliche" und das „Ewig Männliche", zum Gegenstand seiner Erörterungen macht:

> „Das, was uns mit mystischer Gewalt hinanzieht – was jede Creatur, vielleicht sogar die Steine, mit unbedingter Sicherheit als das Centrum seines Seins empfindet, was Göthe hier – *wieder in einem Gleichniß* – das *Ewig Weibliche* nennt – nämlich das *Ruhende*, das *Ziel* – im Gegensatz zu dem ewigen Sehnen, Streben, sich Hinbewegen zu diesem Ziele – also dem Ewig Männlichen! [...] Goethe selbst bringt hier, je weiter gegen den Schluß, immer deutlicher eine unendliche Stufenleiter dieser Gleichniße zur Darstellung: das leidenschaftliche Suchen Faust's nach Helena – immer weiter in der Walpurgisnacht vom Homunculus [...] über die mannigfaltigen Entelechieen niederer und höherer Ordnung, immer bewußter und

[1] De La Grange hebt die Ähnlichkeit zur barocken Chortradition hervor: "By using a triple chorus, Mahler established a link with the antiphonal music of Venice [...] and with Bach's *St-Matthew Passion*. So he was making a synthesis of all forms, genres, procedures and styles to express a single poetico-dramatic idea in two different languages" (Henry-Louis de La Grange, "The Eighth: Exception or crowning Achievement?", in: Nikkels/Becqué [Hrsg.], *A 'Mass' for the Masses*, S. 135).

[2] Floros betont die auf den unterschiedlichen Texten basierende individuelle Gestaltung beider Sätze: „Je vertrauter man mit der Achten wird, desto klarer erkennt man, daß ihre beiden Teile klanglich und stilistisch stark zueinander kontrastieren: Der erste Teil mutet wie ein Oratorium oder eine Kantate an; der zweite Teil nähert sich dagegen der Sphäre des Musikdramas und des Erlösungsmysteriums. Faktur, Satztechnik und Klangcharakter sind verschieden. Der erste Teil wirkt monumentaler, kompakter, massiver als der zweite Teil. Dieser starke Gegensatz ist durch die Anlage und den Charakter der Texte bedingt: Die vielschichtige, stark differenzierte Schlußszene des *Faust* mit ihrem Hang zur Mystik erforderte eine ganz andere Vertonungsweise als der gleichsam archaische, monolithische Pfingsthymnus in lateinischer Sprache. Mahler erfaßte den Gegensatz mit großem Feingefühl" (Constantin Floros, „Die ‚Symphonie der Tausend' als Botschaft an die Menschheit", in: Nikkels/Becqué [Hrsg.], *A 'Mass' for the Masses*, S. 127).

Copyrighted material

reiner dargestellt und ausgesprochen, bis zur Mater gloriosa – dies ist die Personification des Ewig Weiblichen!"[3]

Diese Ausführungen legen somit die Vermutung nahe, dass Mahler mit der Konzeption des Werkes auf zwei Sätze, die zudem unterschiedlichsten Charakters sind, seiner Auffassung des männlichen und weiblichen Prinzips Ausdruck verleihen wollte.[4]

7.4.2 Erster Satz (Hymnus „Veni, creator spiritus", Auszüge)

7.4.2.1 Originaltext und Mahlers Version[5]

Veni, creator spiritus,
Mentes tuorum visita,
Imple superna gratia,
Quae tu creasti pectora.

Qui Paraclitus diceris,
Donum Dei altissimi,
Fons vivus, ignis, caritas
Et spiritalis unctio.

Infirma nostri corporis,
Firmans virtute perpeti,
Accende lumen sensibus,
Infunde amorem cordibus.

---

[3] *GoR*, S. 389.

[4] Beispielsweise legt Isabelle Werck dar: "The first movement [...] correspondends to the male principle, the spirit, the prayer, the desire, which fertilizes the earth; as for the second movement, it evolutes and spreads continually, it blossoms like a flower: it represents the feminine principle, the fulfilment, and the stages of the concretization in the matter" (Isabelle Werck, "Cosmogony of the Eighth Symphony", in: Nikkels/Becqué [Hrsg.], *A 'Mass' for the Masses*, S. 90). Vergleichbares äußert Floros: „Das Verhältnis der beiden Hauptthemen der Achten zueinander, ihr Charakter, die Behandlung, die sie erfahren – dies alles erweckt den Eindruck, als personifizierten das *Veni*-Thema das männliche und das Liebesthema das weibliche Prinzip. Der Creator spiritus, der schöpferische Geist, das Strebende dürfte für Mahler das männliche Prinzip repräsentieren; die Liebesgewalt aber, die von der Mater gloriosa ausgeht, symbolisiert das Ewig-Weibliche. So findet die Dialektik von Ewig-Männlichem und Ewig-Weiblichem auch in Mahlers Musik ihren Niederschlag" (Constantin Floros, „Die ‚Symphonie der Tausend' als Botschaft an die Menschheit", ebd., S. 129). Auch Vill rekurriert auf Mahlers Deutung der Finalszene und begründet von dort aus Mahlers Wahl der Texte für die Achte: „Eine Motivation dieser Textwahl [...] liegt in Mahlers Einstellung zu seinen Werken begründet. Durch seine Deutung des Faust-Schlusses wird klar, daß sich in den beiden montierten Texten ein Selbstbewußtsein der Schöpferkraft des kreativen Menschen und ihrer psychologischen Bedingung ausdrückt, ihrer Quelle und ihres ‚Ziels'[,] als welche Mahler das ‚Ewig-Weibliche' versteht" (Vill, *Vermittlungsformen*, S. 132).

[5] An dieser Stelle sei ausschließlich Mahlers Version notiert, da aufgrund der unsicheren Quellenlage die genaue Textvorlage des Komponisten nicht mehr auszumachen ist (s. u.). Mahlers Auslassungen bzw. das (z. B. in der Version des *Graduale Triplex* vermerkte) „noxium" sind in Klammern vermerkt.

Copyrighted material

Hostem repellas longius,
Pacemque dones protinus.
Ductore sic te praevio,
Vitemus omne pessimum. (noxium)

Tu septiformis munere,
Dexterae Paternae digitus.
(Tu rite promissum Patris
Sermone dittans guttura.)

Per te sciamus da Patrem,
Noscamus atque Filium,
Te utriusque Spiritum
Credamus omni tempore.

Da gaudiorum praemia,
Da gratiarum munera.
Dissolve litis vincula,
Adstringe pacis foedera.

Gloria Patri Domino,
Natoque, qui a mortuis
Surrexit,
ac Paraclito
In saeculorum saecula.
(Amen)

Vor einer eingehenden Betrachtung muss die Frage aufgeworfen werden, an welcher Fassung[6] des im 9. Jahrhundert der Überlieferung zufolge von Hrabanus Maurus[7] gedichteten Pfingsthymnus „Veni, creator spiritus" Gustav Mahler sich wohl orientiert haben könnte. Bekannt ist die Anekdote, nach der er zumindest einen Teil des Textes bereits im Kopf hatte, aber zur Präzisierung bzw. Ergänzung der Lücken, die seinen „Kirchenschmöker"[8] offensichtlich zierten[9] (und zur Klärung anderweitiger philo-

[6] Vgl. Stefan Strohm, „Die Idee der absoluten Musik als ihr (ausgesprochenes) Programm. Zum unterlegten Text der Mahlerschen Achten", in: *Schütz-Jahrbuch* 1982/83, S. 73–91.

[7] Mitchell hingegen vermutet eine andere Autorschaft, fügt allerdings keinen stichhaltigen Beweis bei: "This identification [die Autorschaft des Hrabanus Maurus, S. H.] seems to have based [...] on the similarity of certain phrases of the hymn to phrases in other writings by the Archbishop, and it is now accepted that the text is not of his authorship and should be inscribed 'Anon.'" (DM III, S. 513).

[8] Brief Mahlers an Friedrich Löhr vom 18.7.1906 (Poststempel; vgl. *GMB*, S. 333).

[9] Um welche/n Vers/e es sich hierbei handeln könnte, ist wegen der lückenhaften Quellenlage nicht mit Gewissheit festzustellen. In der Mahler-Forschung wurde mehrfach vermutet, es handele sich um die in der liturgischen Version des Hymnus nicht enthaltene siebte Strophe (vgl. z. B. Floros, *Mahler III*, S. 212 und 217). Christian Wildhagen stellt diese Möglichkeit in Zweifel, da die siebte Strophe erst zu einem viel späteren Zeitpunkt, nämlich bei Drucklegung des Werkes, durch Mahler eingefügt worden war und favorisiert die gleichfalls denkbare und durch entsprechende Überlieferungen (insbesondere Ernst Decseys) unterstrichene Variante des Herganges, der Komponist habe „Teile der Komposition [...] zunächst ohne den vollständigen Text skizziert, um später, als dieser endlich ankam, [...] festzustellen, *‚daß er aus Formgefühl zu viel gemacht hatte'* (Decsey) und daher der *‚vollständige Text* [...] *genau in die Musik'* zu integrieren war (Alma Mahler)" (vgl. Christian Wildhagen,

Copyrighted material

logischer Fragen) er seinen Jugendfreund Friedrich Löhr um Rat gebeten hatte.[10] Gleichwohl kann die Frage nach Mahlers Textvorlage nicht sicher geklärt werden, da in keinem der durch ihn überlieferten Zeugnisse eine präzise Angabe bezüglich des von ihm verwendeten „Kirchenschmökers" zu finden ist.[11] Dass es sich hierbei um das *Graduale Triplex* gehandelt haben könnte, welches die entsprechende Sequenz enthält (vgl. Anhang), ist durchaus möglich, wenn auch nicht hinlänglich verifizierbar.[12]
Mahler nahm, wie üblich, an dem ihm vorliegenden Text umfassende Änderungen vor.[13] Diese bewegen sich schwerpunktmäßig im Bereich kaum zählbarer Umstellungen von Wörtern, Zeilen und Versen. Bereits bei oberflächlicher Betrachtung fällt sogleich die zum Teil stark unterschiedliche Gewichtung ins Auge, mit der die Verse bzw. Zeilen in den Satz eingehen. Die nachstehende tabellarische Aufzeichnung soll den pro Sinneinheit vergebenen Raum (= Anzahl der verwendeten Takte) verdeutlichen.[14] Die dabei entstehenden Zahlenreihen stellen sicher keine absoluten Aussagewerte dar, jedoch werden bestimmte Tendenzen erkennbar, die Anhaltspunkte in interpretatorischer Hinsicht (etwa eine herausragende Bedeutungsqualität) liefern können. Die Aufstellung von Sinneinheiten ergibt ein Zusammenfassen entsprechender Zeilenpaare bzw. auch ganzer Strophen. Die einzige Ausnahme hierbei bildet die Anfangszeile „Veni, creator spiritus": Gleichwohl sie im Zusammenhang mit den darauffolgenden Zeilen der ersten Strophe steht, so stellt sie doch ein dem gesamten Text übergeordnetes Motto extraordinären Charakters dar, sodass eine gesonderte Betrachtung gerechtfertigt erscheint. Strophe zwei erwähnt durchweg Attribute des Heiligen Geistes und bildet somit eine vierzeilige Einheit. Die sechste Strophe thematisiert die Dreieinigkeit. In ihr finden zwar die einzelnen Komponenten jeweils Beachtung, doch sind diese, wie die Bezeichnung besagt, als Einheit im Sinne dreier sich offenbarender Seiten eines Ganzen zu fassen. Dies wiederum ließe eine unabhängige Darstellung der vier Zeilen voneinander als dem Inhalt nicht entgegenkommend erscheinen. Die letzte Strophe verhält sich dazu adäquat.

Die Achte Symphonie *von Gustav Mahler. Konzeption einer universalen Symphonik*, Frankfurt/Main 2000 [fortan Wildhagen, *Die* Achte Symphonie *von Gustav Mahler*], S. 93).

[10] Vgl. *GMB*, S. 333.

[11] Gegenüber Specht sprach Mahler lediglich von einem „alten Buch", das ihm in die Hände gefallen sei und den Hymnus enthalten habe (vgl. Richard Specht in Nr. 150 der *Tagespost* vom 14.6.1914, in: Floros, *Mahler III*, S. 211).

[12] Mitchell führt in seinen Betrachtungen der Achten Sinfonie die im *Graduale Triplex* enthaltene Sequenz an, ohne diese explizit als Mahlers Textvorlage zu bezeichnen (vgl. DM III, S. 512 f.).

[13] Auch wenn an dieser Stelle aus den oben erwähnten Gründen kein exakter Vergleich mit der Mahler'schen Textvorlage unternommen werden kann, so ist es aufgrund der meistenteils im Bereich des Formalen (Wiederholungen, Umstellungen etc.) belassenen Modifikationen möglich, zumindest eine indirekte Gegenüberstellung vorzunehmen.

[14] Zu beachten ist, dass auch unvollständige Takte, beispielsweise Auftakte, vollwertig in die Zählung aufgenommen werden.

Copyrighted material

Sinneinheiten	T.	Σ
Accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus.	231–242, 245–254, 261–267, 269–286, 365–407	90
Gloria Patri Domino, Natoque, qui a mortuis, Surrexit, ac Paraclito In saeculorum saecula.	508–580	73
Veni, creator spiritus (Mentes tuorum visita)	2–5, 8–31, 37–40, 45, 91, 108–115, 408–432 (31–45)	67 (15)
Hostem repellas longius, pacemque dones protinus. Ductore sic te praevio Vitemus omne pessimum.	290–343, 478–489	66
Imple superna gratia, quae tu creasti pectora.	46–80, 113–123	46
Infirma nostri corporis Firmans virtute perpeti	141–168, 218–230	41
Qui paraclitus diceris, Donum Dei altissimi, Fons vivus, ignis, caritas Et spiritalis unctio.	80–108, 432–441	39
Da gratiarum munera, Da gaudiorum praemia Dissolve litis vincula, Adstringe pacis foedera.	441–474	24
Per te sciamus da Patrem, Noscamus atque Filium, te utriusque Spiritum credamus omni tempore.	349–366	18
Tu septiformis munere Dexterae Paternae digitus	343–349	7

- Mit Abstand den größten Raum nimmt der Halbvers „Accende lumen sensibus, / infunde amorem cordibus" ein.
- Der beschließende Vers – die Doxologie und Christologie – tritt mit 73 Takten ebenfalls dominant hervor, ebenso die
- Eingangszeile mit 67 Takten.

Der dem Anruf „Veni, creator spiritus" zugeeignete umfangreiche Raum korreliert mit dessen Funktion als Motto des Satzes, woraus sein mehrfaches Auftreten resultiert. Zudem handelt es sich um die einzige Textpartie, die in alle drei Abschnitte des Sonatenhauptsatzes integriert wird. Die Betrachtungsweise zeigt vor allem die deutliche Exponiertheit des Verses „Accende lumen sensibus, / infunde amorem cordibus". Tatsächlich ist die Botschaft dieser Worte die zentralste des gesamten Hymnus, da hierin die Aufgaben des angerufenen Geistes klar ausgesprochen werden. Es handelt sich um die allem Schaffen zugrunde liegende Ursache, die Inspiration durch das himmlische Licht sowie die Verbindung des Menschen mit der göttlichen Liebe, der Quelle der auf Erden anzustrebenden Liebe – Erleuchtung der Sinne und des Herzens. Auch ist diese Botschaft in di-

Copyrighted material

rektem Zusammenhang zum Imperativ „Veni, creator spiritus" zu sehen: im Sinne eines Verhältnisses von übergeordnetem Motto bzw. Prinzip und dessen charakteristischer Offenbarung. Überdies manifestiert sich hierin am deutlichsten der Pfingstgedanke, indem das Licht, das vom Heiligen Geist ausgeht, als Umschreibung des Pfingstfeuers interpretiert werden darf, welches der Überlieferung zufolge als immerwährender Liebesimpuls fungiere.
Eine zusammenfassende Darstellung beider die Trinität thematisierenden Strophen (sechste und Finalstrophe) wäre aufgrund ihrer inhaltlichen Verwandtschaft durchaus eine Überlegung wert. Jedoch offenbaren sie unterschiedliche Schwerpunktsetzungen, dergestalt, dass die sechste Strophe („Per te sciamus...") die durch den Geist vermittelten Zugangsweisen zu den trinitarischen Komponenten erwähnen, während die finale Strophe eine Lobpreisung der Dreieinigkeit evoziert. Diese unterschiedlichen inhaltlichen Tingierungen rechtfertigen die gesonderte Betrachtung beider Strophen.
Der breite Raum, den Mahler der finalen Strophe zuweist, korreliert mit der quasi bekenntnishaften Lobpreisung der trinitarischen Wesenheit, gleichsam als feierliche Konklusion des Hymnus. Zudem lässt die Betonung dieser Strophe die Vermutung zu, Mahler könnte dem trinitarischen Gedanken, zumindest der Denkfigur der geistigen Vielheit in der Einheit, nicht abhold gewesen sein.[15]

7.4.2.2 Text und Sonatenhauptsatzform

Zu Beginn sei eine Übersicht zum Verhältnis von Text und Sonatenform angeführt:

Exposition:
T. 1–45: Veni, creator spiritus, / Mentes tuorum visita, /
T. 46–80: Imple superna gratia, / Quae tu creasti pectora.
T. 80–108: Qui Paraclitus diceris, / Donum Dei altissimi, / Fons vivus, ignis, caritas / Et spiritalis unctio.
T. 108–122: Veni, creator, imple, quae tu creasti pectora, superna gratia
T. 141–168: Infirma nostri corporis / firmans virtute perpeti

[15] Norman Lebrecht bestreitet gerade diesen Aspekt: „Die Gottheit, zu der er betete – in extremis in den verzweifelten Randnotizen auf der Partitur seiner Zehnten Symphonie –, war keine Dreifaltigkeit, sondern der alte, monotheistische Gott" (Lebrecht, *Mahler. Erinnerungen seiner Zeitgenossen*, S. 14). Diese These erscheint angesichts der Hervorhebung und überhaupt der Verwendung eines die Trinität thematisierenden Textes in Mahlers Achter doch einigermaßen abwegig, da Lebrecht keinen stichhaltigen Beweis anführt und die von ihm gebrachte Verbindung zu den Exklamationen im Particell der Zehnten Sinfonie ebenfalls nicht überzeugt, zumal es sich hierbei um nahezu wörtliche Christus-Zitate (Luther-Übersetzung) handelt („Erbarmen! O Gott! O Gott! Warum hast du mich verlassen? Dein Wille geschehe!"; vgl. Matthäus 27,46 und 6,10 bzw. Floros, *Mahler III*, S. 306 und 336).

Copyrighted material

Durchführung:
T. 218–230: Infirma nostri corporis / firmans virtute perpeti
T. 231–254: Accende lumen sensibus, / Infunde amorem cordibus.
T. 261–286: Accende lumen sensibus, / Infunde amorem cordibus.
T. 290–412: Hostem repellas longius / Pacemque dones protinus. / Ductore sic te praevio / Vitemus omne pessimum
Tu septiformis munere / Dexterae paternae digitus.
Per te sciamus da patrem, / Noscamus atque Filium, / Te utriusque spiritum / Credamus omni tempore.
Accende–cordibus
Veni, creator

Reprise:
T. 413–432: Veni, creator spiritus
T. 432–441: Qui Paraclitus–altissimi
T. 441–489: Da gaudiorum praemia. / da gratiarum munera / Dissolve litis vincula, / Adstringe pacis foedera.
ductore praevio / Pacemque dones protinus. / Hostem repellas / Vitemus omne pessimum.

Coda:
T. 508–580: Gloria Patri Domino, / Natoque, qui a mortuis, / Surrexit, ac Paraclito / In saeculorum saecula.[16]

Liegt einem mit Text versehenen Sinfoniesatz eine klar ausgeprägte und zudem tradierte formale Struktur wie die der Sonatenhauptsatzform zugrunde, so stellt sich beinahe zwangsläufig die Frage, ob und inwiefern der Text und eben dieser gliederungsmäßige Ablauf korrelieren. Zu Recht verweist Bekker in seiner Untersuchung der Sinfonien Mahlers auf die dem Hymnus eigene Dreiteiligkeit, die in den formalen Abschnitten der Sonatenhauptsatzform wiederzufinden sei. Der erste Abschnitt beinhaltet nach Bekker „Anrufung und Anrede des Creator spiritus".[17] Es sind dies übergeordnete Aspekte, die angesprochen werden, gleichsam eine Introduktion bezüglich des Charakters des Heiligen Geistes. Folgerichtig stellen diese beiden Strophen auch die Exposition dar. Im zweiten Abschnitt, von Bekker „Mittelgruppe"[18] genannt, ist der „Inhalt des Gebetes"[19] zu finden: „Bitte um Stärkung, Erleuchtung, Frieden, Sieg, Gnade, Erkenntnis der heiligen Dreieinigkeit".[20] Diese Bitten sind inhaltlich fein unterschieden, sodass hier die Voraussetzungen für eine intensive Durchführungsarbeit gegeben sind. Der dritte Abschnitt inkludiert vor allem „die Bitte um die himmlischen Gnaden und die Lobpreisung".[21] Ähnlich des

[16] Vgl. z. B. auch Floros, *Mahler III*, S. 217 f.
[17] Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 276.
[18] Ebd., S. 277.
[19] Ebd.
[20] Ebd.
[21] Ebd.

Copyrighted material

ersten Teils bzw. der Exposition kommen auch hier wieder übergeordnete Aspekte zur Sprache, man denke diesbezüglich an „der Gnade Heil" und insbesondere die abschließende Ehrerbietung. Bekker fasst die Korrespondenz des dreiteiligen Hymnusaufbaus mit der musikalischen Gliederung prägnant zusammen:

> „Mahler hat die Aufgabe musikalischer Fassung dieser Dichtung auf einfache Art gelöst. Er übernimmt die dreiteilige Anlage für die musikalische Formgebung und baut den Satz als Sonate. So gewinnt er klare, gegensätzliche Gruppierung, Auseinanderlegung und straff steigernde Final-Zusammenfassung des Textes. [...] Die erste Textabteilung ist dichterische Grundlage für den Vordersatz der Sonate, mit Aufstellung und kurzer Ausbreitung der beiden Hauptthemen. Der zweite Teil wird als Durchführung gestaltet. Die Darlegung der einzelnen Bitten gibt natürlichen Anlaß zur ausführlichen Behandlung der vorherigen Themen. Mit dem Ruf um Erleuchtung ‚Accende' tritt ein neues Thema in die Durchführung. Vom feurig entschlossenen ‚Geh uns voran' bis zur abschließenden Bitte um Erkenntnis der Dreieinigkeit rollt sich eine Fuge auf. Sie lenkt zurück in die Wiederholung. Diese greift, musikalischen Gesetzen folgend, zugleich Sinn der Dichtung gefühlsmäßig vertiefend, zunächst auf die Anfangsworte zurück und fügt ihnen die vorletzte Textstrophe mit der Bitte um Gnade und himmlische Segnungen unmittelbar an. Als Kodagruppe folgt dann die letzte Strophe ‚Gloria in saeculorum saecula'."[22]

Den dreiteiligen Aufbau unterstützend wirken zudem die entsprechend platzierten instrumentalen Zwischenspiele:

> „Ohne selbständige Bedeutung aufzuweisen, lassen sie als abschließende und vorbereitende Intermezzi die architektonische Grundlinie des Satzes hervortreten. So gehen Dichtung und musikalische Interpretation in eines über, durchdringen sich gegenseitig. Die organischen Gestaltungsgesetze des einen begründen und rechtfertigen die des andern."[23]

Doch auch innerhalb der Sonatensatzbestandteile lassen sich vielfältige Beziehungen zwischen Sonatenhauptsatzform und musikalischer Verarbeitung der Worte erkennen, womit eine gesonderte Betrachtung von Exposition, Durchführung und Reprise angemessen erscheint.

Exposition:

Die Grundstruktur der Sonatenexposition ist trotz etlicher von Mahler genommener Freiheiten vorhanden und lässt zudem Korrespondenzen mit dem Text erkennen. So bestehen klar zwei dominierende Themen sowie, dazugehörig, Haupt- und Seitensatz. Hierbei zeigt die Wahl der Texte zu Haupt- und Seitensatz und insbesondere für die Hauptthemen eine mithin deutliche Signifikanz: Dem Hauptsatz, der bereits durch sein zweimaliges Erscheinen hervortritt, bzw. dem ersten Hauptthema ist der Anruf „Veni, creator spiritus" zugeordnet. Dieser besitzt, wie bereits erwähnt, einen Mottocharakter und kommt als einzige Textpassage in allen drei Abschnitten des Sonatensatzes vor. Dementsprechend bildet diese Zeile das erste Hauptthema, welches konstitutiv für den gesamten Hauptsatz ist.

---

[22] Ebd., S. 277 f.
[23] Ebd., S. 278.

Copyrighted material

Erstes Hauptthema und Hauptsatz sind sehr markanten Charakters. Zudem erscheint der Hauptsatz im Anschluss an den Seitensatz ein zweites Mal, wodurch sich wiederum sein prägender Charakter manifestiert. Diese Omnipräsenz sowie die inhaltlich übergeordnete Bedeutung des Anrufes finden in der Verarbeitung als erstes Hauptthema des gesamten Satzes einen adäquaten Niederschlag. Somit besteht ein wechselseitiges Verhältnis zwischen der Eingangszeile und dem ersten Hauptthema bzw. Hauptsatz.
Ähnlich, wenn auch nicht in dieser Deutlichkeit, verhält es sich mit der dem zweiten Hauptthema zugrunde liegenden Zeile „Imple superna gratia". In Form der himmlischen Gnade wird ein zentraler, auch übergeordneter Aspekt angesprochen, wenngleich er sich nicht in dem Maße abhebt wie der flammende Anruf des Schöpfergeistes. Trotzdem darf die Verarbeitung dieser Zeile im den Seitensatz maßgeblich prägenden Thema wiederum als Hinweis auf eine Korrespondenz zwischen inhaltlicher Exponiertheit der Worte, die immerhin das Zentraltopos der göttlichen Liebe ansprechen, und eines formal markanten Eckpunktes der Sonatenexposition gewertet werden. Zu erwähnen ist überdies die mengenmäßige Verteilung des Textes auf Haupt- und Seitensatz. In erstgenanntem gehen insgesamt vier Zeilen auf, während letzter auf sechs Zeilen basiert. Die Schlussgruppe greift textlich und musikalisch auf den Beginn der Durchführung vor.

Durchführung:
Während in der Exposition, wie gezeigt, musikalische und textliche Markanzen insgesamt deutlich miteinander im Verhältnis stehen, so ist eine diesbezüglich augenfällige Signifikanz innerhalb der Durchführung nicht in dem Maße zu entdecken, obwohl sich auch hier manche Korrespondenzen zeigen. Einige der Verse, die in der Durchführung verarbeitet werden, enthalten gleichsam den Konfliktstoff, so die Klage um den schwachen Körper sowie den zu besiegenden Feind. Hiermit ist bereits vom Text her die Grundlage für Dramatisierungsprozesse gegeben, welche zu den entsprechenden Versen, am Beginn der Durchführung („Infirma nostri corporis...") sowie im Anschluss an den „Accende"-Höhepunkt („Hostem repellas..."), tatsächlich auch zu finden sind.
Weiterhin fällt innerhalb bestimmter Abschnitte der Durchführung eine Textbehandlung auf, die deutlich an die Arbeit mit musikalischen Themen erinnert. Bereits die Verarbeitung der Zeile „Hostem repellas longius" in den Takten 304–306 weist Ansätze einer „Textpolyphonie"[24] auf, die sich vor allem in der Doppelfuge zum Schluss der Durchführung manifestieren soll. Diese Doppelfuge enthält nicht nur die entsprechende

[24] Vgl. Petra Zimmermann, „Sprachklang in Gustav Mahlers 8. Symphonie", in: *Musica* Heft 1/1993 (fortan *Musica* Heft 1/1993), S. 12–15. Bereits bei Specht ist von „Wortkontrapunkt" die Rede (vgl. Specht, *Gustav Mahler*, S. 259).

Copyrighted material

Arbeit mit zwei Fugenthemen. Beide besitzen zudem ihnen jeweils zugeordnete Textabschnitte, die somit gleichzeitig in der Verarbeitung der Themen aufgehen und dementsprechend wie diese behandelt werden, was zwangsläufig zu einer Verschaltung verschiedener Textpassagen führt – zum Teil bis zur akustischen Unkenntlichkeit. Die Durchführung ist demnach sowohl von intensiver thematischer als auch sprachlicher Arbeit geprägt.[25]

Reprise:
Die Reprise setzt folgerichtig mit dem „Veni"-Anruf ein, womit dieser Abschnitt der Sonatenhauptsatzform sowohl musikalisch als auch text- und inhaltlich auf den Satzbeginn zurückgreift. Hierin zeigt sich Mahlers umfassendes sinfonisches Denken, das nicht nur die entsprechende thematische Konstellation, sondern überdies den metamusikalischen Bereich von Text und dessen Aussage berücksichtigt. Darüber hinaus weist die Reprise noch deutliche Durchführungselemente auf. Hinsichtlich der Textverteilung macht sich dies bemerkbar in der Aufnahme bereits gesungener Zeilen bzw. Verse sowie in ihrer mitunter intensiven Verarbeitung, die, ähnlich wie in der Durchführung, zu „textpolyphonen" Passagen führt.

7.4.2.3 Formale Beziehungen zwischen Text und Musik

Die verschiedenen Fassungen des Hymnus liegen jeweils in klar ersichtlicher Strophenform vor. Somit stellt sich die Frage, ob und inwiefern Mahler sich bei der formalen Gestaltung des Satzes an eben dieser strophischen Gliederung orientiert haben könnte. In Kapitel 7.4.2.1 wurden auch die von Mahler zahlreich vorgenommenen Satz- und Wortumstellungen thematisiert. Diese – zwar nicht inhaltlich, aber strukturell zum Teil gewichtigen – Eingriffe in die Textvorlage gehen in einigen Fällen sogar über die Grenzen der Textstrophen hinaus, womit eine Entstehung von Hybridstrophen einhergeht. Solche Verwischungen der Strophengrenzen sind an folgenden Stellen vorhanden:

- 1./2. Strophe, T. 91: Fons vivus / Veni, creator / (Paracli-)tus
- T. 108: (spirita-)lis / (uncti-)o / Veni / (cari-)tas
- 4./5. Strophe, T. 333: Pacem / Tu septiformis / (dexte-)rae / (repel-)las

[25] Die Verarbeitung und Durchführung der Musik ist, zumindest in den vokal-instrumentalen Passagen, unweigerlich mit jener der zugehörigen Textabschnitte verbunden, die Behandlung von Wort und Ton somit im formalen Bereich gleichwertig. Der gegenteiligen Ansicht ist Guido Adler: „[...] hier war das Symphonische das Vorausbestimmende, während die Worte – so wichtig und bedeutend sie sind – für die Komposition das Sekundäre, das Begleitende sind" (Guido Adler, *Gustav Mahler*, Leipzig u. a. 1916, S. 50 f.). Der Umstand allerdings, dass sich Mahler für zwei derart bedeutungsschwere Texte entschieden hatte, muss Adlers diesbezügliche Ausführungen zumindest relativieren.

Copyrighted material

- T. 337: septiformis munere / Ductore praevio
- 5./6. Strophe, T. 349: Noscamus filium / (pater-)nae / Per te sciamus / dexterae
- 3./6. Strophe, T. 365 f.: omni tempore / Accende
- 1./2. Strophe, T. 432: Qui Paraclitus / (crea-)tor
- 2./7. Strophe, T. 441: Da gaudi(-orum) / (altissi-)mi
- 4./7. Strophe, ab T. 445: da gratiarum / praemia / da gaudiorum / Pacem dones, pacem protinus
- 4./7. Strophe, ab T. 463: (dis-)solve litis vincula / pacemque protinus dones / ductore sic te praevio / hostem repellas

Allein die sehr freizügige Textbehandlung im Sinne von Umstellung und neuen Kombinationen tragen eine zumindest partielle Lysis der strophischen Textstruktur mit sich, wobei die im Musikalischen bestehenden Abschnitte mit im Text vorhandenen Sinneinheiten kongruent geführt sind.

Auch aus der auf S. 187 f. stehenden Übersicht geht als auffallendes Kriterium hervor, dass die strophischen Einheiten oftmals über die Grenzen der Sonatensatzabschnitte hinweg aufgebrochen werden. Daneben sind zwei weitere Tendenzen festzustellen: Mehrfach werden die Strophen in Halbstrophen unterteilt, die einem entsprechenden musikalischen Abschnitt angehören. Überdies werden wiederholt mehrere Halbstrophen und auch vollständige Strophen in einer einzigen musikalischen Einheit integriert, was zuvorderst inhaltlichen Vorgaben folgt. Insgesamt zeigt Mahlers Textintegration somit deutliche Freiheiten im Vergleich zur ursprünglichen Strophengliederung und – vor allem – eine starke Orientierung am inhaltlich-dramaturgischen Prozess.[26]

Nachfolgend sollen ausgewählte Abschnitte einer genaueren Betrachtung hinsichtlich des formalen Verhältnisses von Text und Singstimme(n) sowie interpretierender Eigenschaften der Musik unterzogen werden, wobei der enorme Werkumfang eine Beschränkung der Analysen auf ausgewählte Abschnitte erfordert. In dieser Untersuchung sollen die musikalisch-inhaltlichen Einheiten zu den Worten „Veni, creator spiritus", „Imple superna gratia", „Infirma nostri corporis", „Accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus" sowie „Gloria Patri Domino" näher beleuchtet werden. Vorab jedoch muss kurz eine das Lateinische betreffende, philologische Frage Erwähnung finden: Die voranstehenden Analysekapitel untersuchen u. a. die Beziehung zwischen Versmaß des Ausgangstextes und der rhythmisch-melodischen Gestaltung. Der lateinische Vers kennt neben dem Betonungsschema gemäß der Paenultima-Regel auch den sog. ictus, der dem Schul-Versmaß entgegengesetzt ist. Auf die Anfangszeile bezogen würden die beiden Varianten folgendermaßen lauten: „Véni,

[26] Auch Vill relativiert die Bedeutung der Strophenform: „Der formale Grundriß erweist in Übereinstimmung mit dem Prinzip der Textverteilung die Dominanz der musikalischen Formidee. Der Form des Textes kommt hier keine Bedeutung zu" (Vill, *Vermittlungsformen*, S. 140).

Copyrighted material

creátor spíritus“ bzw. „Vení, creátor spíritús“ (ictus). Der ictus spielte allerdings zu Mahlers Zeiten keine Rolle[27], sodass als Vergleichsgrundlage das Metrum gemäß der Paenultima-Regel zugrunde gelegt werden kann.

„Veni, creator spiritus“
Gleich zu Beginn fallen die taktweise erfolgenden Taktwechsel ins Auge. Dieses metrische Gestaltungsmittel ermöglicht die Abspaltung des ersten „Veni“ (mittels Viertelpause) bei gleichzeitiger Betonung der ersten Silbe durch eine halbe Note, darüber hinaus eine Tendenz zur Anlehnung an das Versmaß in Form der Platzierung betonter Silben auf den ersten Zählzeiten. Des Weiteren zeigt das erste „Veni“ eine Verwandtschaft mit dem Versmaß in Form der abschließenden und im Vergleich mit der vorangegangenen Halben um die Hälfte kürzeren Viertelnote. Jedoch erfährt auch diese durch die anschließend stehende Viertelpause eine leichte Betonung. Abweichungen vom Textmetrum bestehen in Hervorhebungen der Silben „-tus“ und „-tor“. Insbesondere letzte tritt durch einen Akzent sowie einen aufwärtsgerichteten Sekundschritt hervor. Zudem sind in diesem kurzen, lediglich aus drei Worten bestehenden Satz auf engstem Raum alle Vokale vertreten, woraus eine starke Betonung des Klanglichen resultiert – der Klangeffekt wird an dieser Stelle somit von Musik und Wort/Sprache gemeinsam hervorgerufen.
Die erste Zeile wird ab T. 10 erneut gesungen, allerdings verzichtet Mahler hier auf die Taktwechsel. Abspaltung und Rhythmisierung des vorgeschalteten „Veni“ bleiben hingegen erhalten. Die Silbe „spi-“ wird im Gegensatz zu deren erstem Erscheinen melismatisch gedehnt. Dies entspräche vordergründig dem Versmaß, doch wirkt die erste Silbe aufgrund der ihr zugehörigen drei Schläge im Vergleich zu den Nachfolgern „-ri-“ und „-tus“ deutlich stärker betont. Der anschließende Verlauf zeigt den Vokal „-a-“ („creator“) z. T. klar hervorgehoben (T. 12, 15 f., 20). Eine gesondere Betrachtung benötigen die Takte 15 und 16: „Ve-“ wird mittels zweier übergebundener Viertelnoten prononciert. Die erste der beteiligten Viertelnoten steht allerdings auf unbetonter Zählzeit, sodass dadurch eine Synkopierung entsteht, die eine zusätzliche Betonung mit sich bringt. Anschließend erscheint in Sopran, Alt und I. Tenor ein melismatisch zum Teil stark gedehntes „ve-“, zu welchem gleichzeitig in den Stimmen der I. und II. Bässe die Silben des Wortes „spiritus“ syllabisch aufgeteilt und mit einem markant-punktierten Rhythmus belegt werden. Somit existieren in diesem kurzen Abschnitt sprachliche Gegensätze auf engstem Raum. Während die erwähnten Melismen erklingen, setzen Sopran, Alt und II. Tenor erneut mit dem Beginn der ersten Zeile ein (T. 17). Das Betonungsmuster bleibt in den Grundzügen erhalten, d. h. „ve-“, „spi-“ und „-a-“ sind mit Hebungen belegt, was dem Versmaß des Textes entspricht.

[27] Für diesen philologischen Hinweis danke ich Herrn Prof. Dr. Gottfried Scholz.

Copyrighted material

Der das Wort „creator" betonende Abschnitt (T. 21–30) zeigt hingegen ohrenfällige Abweichungen vom Versmaß. Hier treten besonders die ausgedehnten Melismen bei „ve-" und „-a-" hervor. Sie erscheinen zwar auf gleichfalls im Textmetrum betonten Silben, jedoch bricht diese rhythmische Gestaltung wegen ihrer Hypertrophierung das Versmaß auf und fällt somit aus ihm heraus. In T. 22 wird außerdem durch das vorangestellte „o" sowie erneut auftretende Melismen die Silbe „-tor" betont, was ebenfalls einen Bruch mit dem Versmaß darstellt.

„Imple superna gratia, quae tu creasti pectora"
Betrachtet man den rhythmisch-melodischen Verlauf des 1. Solo-Soprans, so sind durchaus Verwandtschaften mit dem Versmaß des Originaltextes festzustellen. Die einleitende halbe Note verleiht dem Vokal „I-" eine deutliche Betonung. Weiterhin erscheinen Prononcierungen bei „-per-" (Halbe, Melismatik) und „gra-", die sich mit den entsprechenden Hebungen im Versmaß decken. Abweichungen vom Textmetrum zeigen die Gestaltungen der Silben „su-" und „-na", des Vokals „-a" sowie insbesondere des Wortes „quae". Allerdings sollten hierbei jeweils die Relationen zu den vor- und nachstehenden Silbenlängen berücksichtigt werden: Beispielsweise erhält „su-" aufgrund der dieser Silbe zugeordneten zwei Achtelnoten zweifelsohne eine Betonung. Gleichwohl fällt dieser rhythmisch gesetzte Akzent im Vergleich zur darauffolgenden Halben geringer aus, sodass die im ersten Fall zu konstatierende Abweichung vom Versmaß etwas relativiert wird. Die Stimmen von 2. Solo-Sopran, 1. Solo-Alt und Solo-Tenor weisen sowohl in Rhythmik als auch Melodik Parallelen zum 1. Solo-Sopran auf, womit Übereinstimmungen bzw. Abweichungen vom Versmaß entsprechend einhergehen. In T. 53 findet sich in der Stimme des 2. Solo-Altes eine Synkopierung auf der Silbe „-per-", wodurch sie – entsprechend dem Versmaß – betont wird. Anschließend finden sich auch Betonungen bei „Im-" und „per" (1. Solo-Sopran, T. 56 f.). 2. Solo-Sopran und 1. Solo-Alt weisen in den Takten 56 ff. eine Tendenz zur Betonungshäufung auf, welche unterschiedlicher Qualität sind: „gra-", „per" und „im-" werden deutlich prononciert (größere Notenwerte). Damit verglichen erscheinen die Hervorhebungen von „-a", „su-" sowie „-na" (kurze Melismen) abgeschwächt. Lediglich latent betont wird die Silbe „-le" in T. 58 (2. Solo-Sopran: die Betonung erfolgt mittels der aufwärtsgerichteten kleinen Sekunde und der sich anschließenden Viertelpause). T. 62 zeigt „quae" in allen dieses Wort singenden Stimmen hervorgehoben, was keine Entsprechung zum Versmaß darstellt. Verwandtschaften zum Textmetrum bestehen wiederum in der Betonung von „tu" und „-a" sowie den unbetonten Silben „-sti" und „-cto-". Abweichungen in Form nicht im Text enthaltener Hebungen sind zu verzeichnen bei „cre-" (aufwärtsgerichteter Septimsprung) und „-ra". Der

Copyrighted material

Tenor betont in den Takten 62–65 alle Silben bzw. Wörter, „-ra“ stellt die einzige Ausnahme dar (ebenso Bariton und Bass ab T. 61).
Mit T. 66 erfolgt ein Neuansatz, der aufgrund des überwiegend homophonen Stimmenverlaufes auch eine erhöhte Textverständlichkeit mit sich bringt. Melodik und Rhythmik des 1. Solo-Soprans werden erneut aufgenommen.

„Infirma nostri corporis“
Zunächst ist eine deutliche Kongruenz von Rhythmisierung und dem Versmaß des Textes festzustellen. Das Verhältnis der Notenwerte zueinander beträgt 2:1, die Halbe wird zusätzlich mit einem Akzent versehen. Ab „Infirma nostri corporis“ ist es allerdings mit der Eindeutigkeit vorbei: Die drei Viertelnoten werden gleichmäßig betont. Die Silben „firma“ zeigen die Abfolge betont-unbetont. Die erste dem Wort „corporis“ zugehörige Achtelnote ist durch die sich anschließende Sechzehntelpause quasi punktiert, wodurch eine leichte, aber doch wahrnehmbare Betonung entsteht. Jedoch erklingt zu allen drei Silben der gleiche Akkord. Diese dezente Monotonie führt wiederum zu einer leichten Abschwächung des eben dargestellten Betonungsverhältnisses. Eine Wiederholung dieser Gestaltung findet in Alt und Tenor I statt (T. 145 ff.). Die Takte 150 ff. heben in ihrer rhythmischen Gestaltung das Versmaß ebenfalls auf. Der Stimmenverlauf von Alt und Tenor II zeigt das Wort „corporis“ stark gedehnt, die im Text unbetonten Silben eingeschlossen. Zwar ergibt sich im Vergleich zur Rhythmisierung der Silbe „cor-“ das Betonungsverhältnis betont-unbetont-unbetont, adäquat zum Versmaß, jedoch erzeugen die Viertelnoten-Melismen in Verbindung mit der chromatischen Aufwärtsbewegung eine klare Prononcierung. Während das „virtute“ des I. Soprans dem Metrum entspricht, zeigt sich das „virtute firmans perpeti“ des 1. und 2. Solo-Soprans von ihm völlig unabhängig (Betonung von „-te“, „-mans“ und „-pe“). Tenor und Bass I behalten den Rhythmus bei. Die Takte 156–162 lassen das Alt-Solo mit einer kantablen Melodie hervortreten, in der das Versmaß keine Rolle spielt. Auch die die Exposition beschließenden Takte 162–168 haben in der rhythmischen Gestaltung der Singstimme mit dem Textmetrum kaum etwas gemein: „virtute“ erscheint in regelmäßigen, zum Teil mit Akzent versehenen Viertelnoten. Die Silbe „-mans“ wird melismatisch gedehnt. Und trotzdem das Betonungsverhältnis bei „per-pe-“ betont-unbetont lautet, so ist doch die abschließende Silbe „-ti“ durch eine punktierte Halbe am stärksten hervorgehoben. Vergleichbares kann zur ersten Vokalpassage der Durchführung gesagt werden, denn sowohl der markante Basseinsatz als auch die nachfolgenden weiteren Stimmen zeigen aufgrund einer entsprechenden Rhythmisierung so gut wie keine Verwandtschaft mit dem Versmaß.

Copyrighted material

„Accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus“
Auf Anhieb lassen sich Betonungen finden, die mit den entsprechenden Hebungen des Textmetrums im Einklang stehen. Es handelt sich um die Prononcierungen der Silben „-cen-“, „lu-“, „sen-“, „-fun-“, „-mo-“ und „cor-“. Doch trotz dieser Parallelen kann nicht von einer durchgehenden Orientierung der rhythmisch-melodischen Gestaltung der Singstimmen entlang des Versmaßes gesprochen werden. Als zu dominant erweisen sich die gleichfalls existierenden Autonomitäten. Hierbei handelt es sich um eine starke deklamatorische Komponente („sensibus...“), viele Wortwiederholungen, eine auffallende Eigendynamik des Abschnittes, eine starke Motorik, die zudem von einigen Instrumenten unterstrichen wird sowie die Rhythmisierung von „-de“, „-cen-“ (T. 263), „-bus“ (im Verhältnis zur voranstehenden Sechzehntelnote), „-cen-“ (T. 267), „-de“ (T. 270), „-fun-“ (T. 271). Die einzige, aber im Kontext unbedeutende Übereinstimmung besteht in der aus der Verwendung einer Achtelnote resultierenden Unbetontheit der Silbe „-di“. „Amorem“ wird in regelmäßigen Vierteln rhythmisiert. Die beschließende Silbe „-rem“ erscheint jedoch wegen des aufwärtsgerichteten Septimsprunges hervorgehoben. Der punktierte Rhythmus zu „cordibus“ bzw. „sensibus“ betont naturgemäß die jeweils erste Silbe, was eine Entsprechung zum Versmaß darstellt. Allerdings beschließt eine Viertelnote dieses rhythmische Motiv, welche die letzte Silbe betont und somit dem Versmaß entfremdet.

„Gloria Patri Domino...“
Der Beginn der finalen Strophe, gesungen vom Kinderchor und den sich anschließenden Solo-Sopranen, weist in einigen Punkten Beziehungen zum Versmaß auf: Dies gilt vor allem für die deutliche Hervorhebung der Silbe „Glo-“ (halbe bzw. ganze Note) in Verbindung mit den darauffolgenden, den Silben „-ri-“ und „-a“ zugehörigen zwei Viertelnoten. Eine kleine Einschränkung muss hierbei allerdings gemacht werden, denn das „-a“ steht mit einem aufwärtsgerichteten Septimsprung in Verbindung, der die Silbe wiederum hervortreten lässt. Der im Anschluss folgende Abschnitt der Solo-Soprane lässt durch die in T. 513 vorhandenen Akzente die latente Beziehung zum Versmaß in noch abgeschwächterer Form erscheinen. Die erste Silbe des Wortes „Domino“ ist durch Melismatik und die hierin vorhandene halbe Note gedehnt. Die somit erfolgende Betonung entspräche zwar dem Textmetrum, jedoch erhält die abschließende Silbe durch die verzeichnete ganze Note ebenfalls eine Akzentuierung. Die dreimaligen „Gloria“-Einwürfe von Alt- und Tenor-Soli (T. 516 ff.) hingegen verlaufen mit dem Versmaß kongruent. In T. 519 erfolgt der Einsatz beider Chöre mit der durch „sit“ erweiterten ersten Zeile. Hierbei sind zwei Abweichungen bezüglich des Versmaßes zu vermerken: Die Silbe „-a“ (T. 520) erscheint im Vergleich zur vorigen Sechzehntelnote hervorgehoben, desgleichen das einen Takt später ste-

Copyrighted material

hende „-no“. T. 520 zeigt weiterhin in den Bässen beider Chöre das in seiner Rhythmisierung wiederum dem Versmaß entsprechende Wort „Patri“. Dasselbe Wort wird in Solo-Sopranen, Sopran und Alt I (T. 523 ff.) hingegen stark gedehnt, was das Versmaß sprengt. Ab T. 525 wird auf den Text „Natoque, qui a mortuis surrexit“ das „Imple“-Thema verarbeitet. Übereinstimmungen mit dem Textmetrum zeigen die auch mittels halber, punktierter Viertel- bzw. erneuter halber Note betonten Silben „Na-“, „qui“, sowie „-re-“. Wiederum vom Versmaß abweichend erhalten „-que“ und „-xit“ eine (im letzten Fall leichte) Prononcierung. Hinzu kommt die unbetonte Silbe „mor“.

Der weitere Verlauf des Abschnittes lässt in zunehmendem Maße unterschiedliche Texte gleichzeitig erklingen, sodass ein geraffter Überblick hinsichtlich besonders auffälliger Abweichungen als sinnvoll erscheint: T. 529 (Tenor II): Entgegen jeder üblichen Betonung wird die letzte Silbe des Wortes „surrexit“ deutlich mittels einer Halben hervorgehoben. T. 530 f.: „Ac-“ ist gleichfalls stark betont. T. 534 (Sopran und Alt I): Durch zwei übergebundene Achtelnoten wird das „-o“ von „Filio“ hervorgehoben.

7.4.2.4 Text und harmonische Gestaltung

„Veni, creator spiritus“

St.	Textverteilung und harmonische Gestaltung	T.
Chor	Veni, veni. creator spiritus!	2–5
I+II	**Es**----------	
S I	Veni, veni. creator spiritus, veni, veni, crea- tor, ve- ni, ve-	8–16
A I	Veni, veni. creator spiritus, veni, veni, crea- tor, ve- ni, ve-	
T I	Veni, veni, creator spiritus, veni, veni, creator. veni. ve-	
B I	cre-a- tor spiritus, veni ve-ni, crea- tor	
SAT II	Veni, veni. creator spi-ri- tus.	
B II	ve-ni, crea- tor	
	B---------- **As**	
S I	-ni	16–
A I	-ni	21
T I	-ni	
B I	spiritus, spiritus	
S II	Ve- ni, veni. spi- ritus crea- tor.	
A II	Ve- ni, veni. spi- ritus crea- tor.	
T II	Ve- ni, veni. veni, crea- tor spiritus.	
B II	spiritus, spiritus, spiritus,	
	C $\mathbf{Es_3}$ **B** $\mathbf{Es_5}$ $\mathbf{c^7}$ **Es**	

Copyrighted material

„Imple superna gratia“

St.	Textverteilung und harmonische Gestaltung	T.
S I	Imple superna gratia, gratia, quae tu crea- sti ,	46–
S 2	Imple superna gra- ti-	54
A I	Imple superna gratia	
A 2	Imple superna gratia	
T	Imple superna gra- ti-a	
	Des As⁷ Fes As	
S 1	Imple super- na quae tu cre-asti pe-ctora.	55–
S 2	-a, gratia superna imple, pe-ctora.	66
A I	gratia, gratia superna imple, pe- ctora.	
A 2	gratia. quae tu creasti.	
T	Imple superna gratia. Imple super- na gratia, quae tu cre-a- sti pect.	
Bar	Imple gratia superna superna, quae crea- sti pe-ctora.	
B	quae tu cre-a- sti.	
	As Des As	
S 1	Imple superna gratia, pe-ctora quae tu crea---------sti	66–
T 2	quae tu crea--------sti	76
S I	Im- ple superna gratia, gratia, quae tu crea- sti	
A I	Im- ple superna gratia, gratia, quae tu crea- sti	
T I	Im- ple superna gratia, gratia, quae tu crea- sti pectora	
B I	gratia, gratia, quae tu creasti pectora	
T II	Imple superna grati-a grati- a	
B II	Imple superna grati-a grati- a	
	As Es	

„Infirma nostri corporis“

St.	Textverteilung und harmonische Gestaltung	T.
A I	Infirma, infirma nostri corporis,	141–
T I	Infirma, infirma nostri corporis,	152
S II	In- fir- ma	
A II	Infirma nostri, in-firma nostri corporis, in- fir- ma,	
T II	Infirma nostri, in-firma nostri corporis,	
	d d⁷+B d⁷+ F_5 ev_5d_5 C_5 d_5 B_3 Es_5 $g_5F_5Es_5$ d_5 g_3	
S II	no- stri cor-poris	
A II	in- fir- ma nostri cor- poris	
T II	in- fir- ma nostri cor- poris	
B II	no---stri	
	cisv⁷ d_5 c_5 B_5 $d_5Es_5$⁷ B_3	

Copyrighted material

„Accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus“

St.	Textverteilung und harmonische Gestaltung	T.
Soli+	Accende, accende lumen sensibus, lumen sensibus, sensibus, accende sensibus.	261–
Chöre	E----------A	267
S 1+2	Infunde, infunde amo-	269–
A I+2	Infunde, infunde amorem, amorem	274
T	Infunde, infunde amorem, amorem	
Bar/B	Infunde, infunde amorem	
Kch.	Infunde	
S I+II	Infunde, infunde amo-	
A I+II	Infunde, infunde amorem, amorem,	
T I+II	Infunde, infunde amorem, amorem,	
B I+II	Infunde, infunde amorem, amorem	
	D----------Cis^{7} H^{7}	
S 1+2	-rem.	275–
Kch.	amo- rem cor- dibus, lumen sen- sibus, lumen sensibus, a-morem cordibus,	280
S I	-rem.	
T I	sen- si-bus, lu- men,	
B I	amorem cordibus, sen- sibus, sensibus lu- men ,	
S II	-rem Infunde…	
A II	Infunde…	
T II	Infunde…	
	E_3 E_3 E^{70}+A	
Kch.	lumen, sensibus, lu men, lu- men, lu- men, a- mo- rem.	281–
SI	sensibus, cordibus, cordibus, amo- rem.	286
AI	ac- cen- de, accende lumen sensibus, cordibus, cordibus, a- morem cordi- bus.	
TI	ac- cen- de, accende lumen sensibus, cordibus, cordibus, a- morem cordi- bus.	
BI	ac- cen- de lumen sensibus, a- morem cordi- bus.	
SII	amo- rem cordibus, lu- men, lu- men, lu- men a- mo- rem.	
AII	amo- rem cordibus, lu- men, lu- men, lu- men a- mo- rem.	
TII	infunde cordibus, lu- men, lu- men, lu- men a- mo- rem.	
BII	infunde cordibus, lu- men, lu- men. a- morem cordi-bus.	
	E_5 H E_5 H E_5 E^7 H^7 F_5 F	

„Gloria Patri Domino“

Der codaähnliche Schlussabschnitt des ersten Satzes ist über weite Strecken durch eine überaus komplexe (text-) polyphone Struktur geprägt, die zudem von vielen, mitunter auch allen Singstimmen getragen wird. Aufgrund dessen ist es schlechterdings nicht möglich, die Beziehung von Textstruktur und Harmonik in der bisher praktizierten Form direkt einander gegenüberzustellen, was freilich keinen gänzlichen Verzicht auf diesen Aspekt bedeuten soll. Die deutliche Vereinfachung der Strukturwiedergabe ist auch durch den ohnehin recht übersichtlichen harmonischen Ablauf zu rechtfertigen. In der folgenden Tabelle wird der Text nicht in der tatsächlichen polyphonen Struktur wiedergegeben, sondern in vereinfachter Form, d. h. auch unter Aussparung der zahlreichen Wortwiederholungen. Dazu erscheinen die hauptsächlichen harmonischen Stationen.

Copyrighted material

Text	Harmonien	T.
Gloria sit (...) Domino sit gloria Patri / Natoque qui a mortuis surrexit	B-g-Es-C	519–527
qui a mortuis surrexit (...) Paraclitus / Deo sit gloria et Filio qui	As-c-Es_5	528–557
surrexit a mortuis, ac Paraclito (...) Patri sit gloria (...) Filio,	B-Es_5	
Paraclito (...) gloria Domino Patri (...) in saeculorum saecula.	Es_5-Es	
Gloria, gloria (...) in saeculorum (...) Patri.	Es-As_4-B^7-Es	559–580

Im Bereich der harmonischen Gestaltung sind zwei Aspekte auffallend: Zum einen bewegt sich das harmonische Grundgerüst, wie aus oben stehender Tabelle ersichtlich, hauptsächlich im Bereich von Tonika und Subdominante unter gelegentlicher Einbeziehung von Nebenstufen (Tonikaparallele und Tonika-Durparallele). Des Weiteren enthalten verschiedene Abschnitte harmonische Abläufe, die nicht eindeutig bestimmten Tonarten zuzuordnen sind, was maßgeblich mit der stark linear-polyphonen Satzfaktur zusammenhängt.

7.4.2.5 Interpretation des Textes durch die Musik

Vor einer näheren Betrachtung einzelner Passagen muss die Besonderheit, dass die gesamte Sinfonie mit dem gesungenen Wort verbunden ist (von einer längeren sowie einigen kürzeren rein instrumental gehaltenen Abschnitten abgesehen), Berücksichtigung finden, wozu an dieser Stelle noch einmal Mahlers bekannte, zu Richard Specht gesprochene Worte angeführt seien:

> „Hier [...] ist die Singstimme zugleich Instrument; der ganze erste Satz ist streng in der sinfonischen Form gehalten und wird dabei vollständig gesungen. [...] die Sinfonie an sich, in der das schönste Instrument, das es gibt, seiner Bestimmung zugeführt wird [...] denn die menschliche Stimme ist dabei doch der Träger des dichterischen Gedankens."[28]

Grundsätzlich ist die ausgeprägte leitmotivische Arbeit als ein sinn- und strukturstiftendes Merkmal des Satzes wie der ganzen Sinfonie zu vermerken[29], wobei an dieser Stelle auf Karbusickys Ausführungen zum

[28] Richard Specht in Nr. 150 der *Tagespost* vom 14.6.1914, zit. nach Floros, *Mahler III*, S. 211.

[29] Vgl. z. B. die entsprechenden Ausführungen von Specht, Floros und Wildhagen. Letztgenannter charakterisiert die Wort-Ton-Beziehung folgendermaßen: „die zahllosen [...] Vor- und Rückgriffe [...] überziehen die dramatischen Vorgänge [...] mit einem Netz aus Verweisungen und Bezügen. Das Verhältnis zwischen Wort und Ton erweitert sich folglich zu einer wirklichen Wechselbeziehung: Zum einen vermag die Musik dem Text ihr eigenes Signifikat zu verleihen – sie ‚deutet' den Text; zum andern belegt der Text umgekehrt die Musik mit sprachlichem Sinngehalt" (Wildhagen, *Die* Achte Symphonie *von Gustav Mahler*, S. 344). Die semantisch besetzten motivisch-thematischen Beziehungen innerhalb beider Einzelsätze sowie zwischen beiden Sätzen stellen sicherlich eines der zentralen Konstitutiva des Wort-Ton-Verhältnisses in der Achten Sinfonie dar, doch sind, bei aller Bedeutsamkeit dieses Aspektes, jene textüberhöhenden Funktionen der Musik, welche zum Teil über

Copyrighted material

Verhältnis musikalischer Strukturen und ihrer Aussagekraft verwiesen sei:

> „Die Musik spielt geradezu mit dem Anderssein von ‚identischen' Gebilden, wenn sie z. B. diese instrumental anders färbt, ihnen andere rhythmische Impulse gibt, sie dynamisiert und ‚versteckt' zum Wiedererkennen anbietet."[30]

Mahlers Anwendung der auf Richard Wagner verweisenden Leitmotivtechnik ist – nicht nur in der Achten Sinfonie – eine bekannte Tatsache. Daneben findet sich eine weitere Vielzahl motivisch-thematischer Kongruenzen, die allerdings nicht durchweg dem Anspruch eines Leitmotives genügen. Hierbei handelt es sich vornehmlich um Abspaltungen und Verkürzungen der eigentlichen Leitthemen. Gleichwohl nicht in allen Fällen gravierende Übereinstimmungen oder zumindest Korrespondenzen zwischen den jeweiligen Textaussagen bestehen, so stellt dieses Rekurrenzprinzip doch einen wesentlichen Faktor bezüglich der strukturellen wie inhaltlichen Zusammenhänge innerhalb des Satzes dar. Hervorhebenswert ist vor allem das oftmalige Erscheinen des „Veni"-Motives bzw. seiner Derivate, wobei hier durchaus augenfällige Beziehungen zwischen der Aussage dieses durch die Textzugehörigkeit semantisch besetzten Motives und den Worten zu dessen Wiederkehr bestehen. Als repräsentative Beispiele seien an dieser Stelle die Passagen „lumen accende" (T. 231 f. u. a.) sowie „Infirma corporis" (T. 152 f.) angeführt.
Eine Übersicht hinsichtlich der textlich-thematischen Verknüpfungen im ersten Satz findet sich im Anhang.

„Veni, creator spiritus" (T. 1–20)
Der Beginn des Satzes überrascht und beeindruckt sogleich mit einer vollen und kräftigen Klanglichkeit. Diese wird maßgeblich durch den massiven Einsatz von Singstimmen (Chöre I und II) erreicht, während die Instrumente in eher spärlicher Anzahl, wenn auch sehr dezidiert ausgewählt, erscheinen. Insbesondere die Orgel verleiht dem musikalischen Geschehen einen charakteristischen Effekt, dies sowohl in klanglicher als auch semantischer Hinsicht, verknüpft der Hörer den Klang dieses Instrumentes beinahe zwangsläufig mit sakraler Atmosphäre. Aber das gesungene Wort besitzt innerhalb dieser Passage das Primat, da die Klangwucht des Chores über jene der Instrumente dominiert. Die Gestaltung der Singstimmen führt zu einer nahezu orchestralen Gewalt. Dazu tragen bei: die Zwölfstimmigkeit, die dynamische Vorgabe (Fortissimo), die entsprechend der Stimmenanzahl bis zu zwölfstimmige Akkordik und insbesondere die Satztechnik, welche durch in weiter Lage stehende und einen großen Ambitus besitzende Akkorde geprägt ist.

---

den Bereich der thematischen Korrespondenzen hinausreichen (dies betrifft vor allem den großen Bereich der Instrumentation und der Klangfarbenbehandlung), gebührend zu berücksichtigen.
[30] Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik*, S. 20.

Copyrighted material

Mit dem zweiten Erklingen des Wortes „spiritus" (T. 10) erfolgt eine plötzliche Zunahme der Instrumentaldichte (Holzbläser, Streicher). Die Monumentalität der Textbotschaft und auch des ideellen Anspruches drückt sich bereits in der Gestaltung der Melodik aus, lässt man den in der Regel zwölfstimmigen Chorsatz vorerst außer Acht. Das erste „Veni" erlangt durch die vom es" abwärts gesungene Quarte mit der sich anschließenden Spannungspause eine Mottofunktion. Gleich zu Beginn des Satzes wird der geradezu fordernde Wunsch „Komm" in einer Art und Weise ausgesprochen, die eine gewisse emotionale Sicherheit vermittelt. Der sich anschließende Septimsprung erreicht sogleich einen Spitzenton (as") und verleiht der hohen ideellen Ebene, die beide Texte und die gesamte Sinfonie überhaupt kennzeichnet, einen adäquaten Ausdruck.[31] Auch die das Thema beschließende abfallende Quinte befestigt den majestätischen Charakter. Zu beachten ist weiterhin das dem Wort „spiritus" unterlegte Motiv, welches sich durch seine markante Rhythmik (punktierte Achtelnote, Sechzehntel- und Viertelnote) auszeichnet und im Verlauf des Satzes mehrfach erscheint. Im harmonischen Bereich behauptet sich in diesen Takten Es-Dur, welches tonartenästhetisch mit eindeutiger Konnotation behaftet ist.[32] Diese harmonische Konstanz, allenfalls durch ein paar Nebenstufen aufgelockert, unterstützt den Eindruck von Sicherheit, die freilich noch nicht gänzlich erreicht ist – zu stark ist zunächst die Geste des flammenden Erbittens. Eine Betonung auf formaler Ebene erfährt der „Veni"-Text in Form des doppelten Hauptsatzes.

„Imple superna gratia, quae tu creasti pectora" (T. 46–76)
Der Seitensatz zeigt einen vom Hauptsatz klar unterschiedenen Charakter. Der Satz ist gegenüber dem blockartigen des „Veni, creator" luftiger, die Besetzung zum Teil kammermusikartig reduziert. Vorerst pausiert der Chor, stattdessen singt der Kreis der Solisten ein Bittlied von großer Innigkeit, das mit der feurigen Anrufung des Schöpfergeistes kaum mehr etwas gemein hat. Diese soeben skizzierte musikalische Gestaltung korrespondiert auffallend mit dem im Seitensatz gebrachten Text: Dessen Inhalt ist bedeutend intimerer Natur, wird doch von „Herzen" und der Bitte um Gnade gesungen. Der weitere Verlauf zeigt wiederholt imitierende Einsätze innerhalb des Solistenensembles (z. B. „Imple… ", T. 46 ff.), wodurch der entsprechende Text eine zwar sanfte, aber doch be-

[31] Schon bei Bekker ist hierzu folgendes zu lesen: „Das Entscheidende des Ausdruckes liegt in Rhythmus und Melodieführung, in dem Septimenaufschwung des zweiten Taktes und dem zielbewußten Quintenabsturz des Schlusses. Namentlich der Septimensprung gibt dem Thema das vom ersten Erklingen an unvergeßliche Charakteristikum des mächtig Befeuerten, Himmelanstürmenden". Bekker macht zudem auf eine metrische Besonderheit aufmerksam: „Die durch die Deklamation bedingte Verkürzung der Taktart von Takt zu Takt steigert den Eindruck des Stürmischen, unwiderstehlich Ausbrechenden" (Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 279).

[32] Schubart zu Es-Dur: „der Ton der *Liebe*, der *Andacht*, des *traulichen Gesprächs* mit *Gott*; durch seyne drei *B*, die heilige Trias ausdrückend" (Schubart, *Ästhetik der Tonkunst*, S. 377).

Copyrighted material

stimmte Bekräftigung erfährt. Zu „quae tu creasti pectora" erscheint das verkürzte „Veni"-Motiv (T. 62 f.: Oboen, 1. Solo-Sopran), eine deutliche Allusion an den hier auch wieder im Text angesprochenen Schöpfergeist. Nach einer neuen thematischen Gestalt („Qui tu Paraclitus diceris, Donum Dei altissimi") erscheint das (modifizierte) Imple-Thema bei „Fons vivus, ignis, caritas et spiritalis unctio". Die musikalische Konkordanz weist wiederum auf eine entsprechende inhaltliche Beziehung der Textabschnitte hin, die in Form der zweifachen Erwähnung der Gnade („gratia", „caritas") tatsächlich auch besteht. Harmonisch bewegt sich der Seitensatz auf der doppelsubdominantischen (Des) und subdominantischen Ebene (As), womit sich einerseits das musikalische und dazugehörige inhaltliche Geschehen vom Hauptsatz abhebt, aber letztendlich, trotz der erwähnten Charakterunterschiede, in den großen Rahmen des Gebetes zum Schöpfergeist (Es-Dur) einreihen lässt.

„Infirma nostri corporis" (141–152)

Die Umsetzung der Worte „Infirma nostri corporis" rührt auf besondere Weise an, vermittelt sie doch in geradezu plastischer Art den Inhalt des gesungenen Textes. Dieses Thema ist im Vergleich zu seinen Vorgängern deutlich unterschiedlichen Charakters. Entsprechend dem Text, der den schwachen Körper des Menschen behandelt, verhält sich die musikalische Gestaltung dieses Abschnittes, angefangen mit der Besetzung, welche zu einer zart-durchsichtigen reduziert wird. Die Dynamik ist ins Piano zurückgenommen. Harmonisch tendiert der Abschnitt nach d-Moll, doch insbesondere der Chorsatz zeigt eine partielle harmonische Instabilität (z. B. der übermäßige Akkord in den Takten 142 f.[33]). Der Einsatz von d-Moll ist wohl in der entsprechenden tonartenästhetischen Tradition zu werten.[34] Der Fortlauf der Gesangsstimmen wird mehrfach durch Pausen unterbrochen, womit die Bewegung des akkordischen Satzes ins Stocken gerät. Bereits die zart-durchsichtige Besetzung korreliert mit der thematisierten Schwäche. Ein besonderes Gepräge verleiht dem Geschehen die Melodie der Solo-Violine mit ihrer oftmals wechselnden Bewegungsrichtung sowie der staccato-Artikulation, welche ein Gefühl von Fragilität deutlich hervortreten lassen. Die Spielanweisung „accel. ohne Rücksicht auf das Tempo" bestärkt den Eindruck des Instabilen zusätzlich, ebenso die auf kein harmonisches Gerüst eindeutig fixierbare[35], quasi freitonale Melodik. Zusätzlich ergibt sich aus dem Nebeneinander des homophon-akkordischen Chorsatzes und der im Gegensatz dazu äußerst beweglichen Solo-Violine ein kontrastreiches und spannungsgeladenes Satzgefüge.

---

[33] Das zusätzliche d im Instrumentalsatz (2.+4. Horn in T. 142, ferner Orgelpunkt) ergibt letztendlich d^7, der den Eindruck harmonischer Instabilität mithin ebenso bestärkt.

[34] Schubart notiert u. a. „schwermüthige Weiblichkeit" (Schubart, *Ästhetik der Tonkunst*, S. 377), was (nach damaligem Verständnis) mit der Fragilität vermittelnden Textaussage kongruent verläuft.

[35] Am dominantesten erscheint noch d^7.

Copyrighted material

Die Akkorde des aus Tenor und Alt (ab T. 147 treten aus Chor II noch Sopran und Alt hinzu) bestehenden Chorfragmentes lassen ebenfalls kein klares harmonisches Konzept erkennen – speziell der Akkord zu „corporis" (T. 147) ist harmonisch kaum deutbar –, worin eine weitere Referenz an die erwähnte menschliche Gebrechlichkeit erkennbar ist. Zusätzlich treten die Akkorde oft als Quintbässe auf (T. 144), was bezüglich der harmonischen Gestaltung einen Eindruck von Sicherheit entbehren lässt. Die *Suspiratio*-Figur zu „corporis" (T. 145/147) unterstreicht dessen beklagte Unvollkommenheit (Notenbeispiel 19). Doch der von Musik und Text zunächst vermittelte Charakter der Bangigkeit ist nicht von langer Dauer: Es folgt bereits einige Takte später eine Antizipation des „Accende"-Motives, die durch eine Aufhellung nach B-Dur untermalt wird. Ein weiterer semantischer Hinweis besteht in der nun erfolgenden Belegung des Wortes „corporis" mit dem leicht modifizierten „spiritus"-Motiv: Der Heilige Geist wird qua Leitrhythmus angesprochen und somit musikalisch in die mit Worten vorgebrachte Bitte integriert, wobei jene Denkfigur, nach der menschliche Problematik vor allem mittels geistiger Unterstützung zu lösen sei, implizit im Raum steht.

„Accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus" (T. 261–286)
Im musikalischen Zentrum des Satzes wie des gesamten Werkes[36] steht das zu den sich der klassischen Lichtmetaphorik bedienenden Worten „Accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus" erklingende Thema (Notenbeispiel 20). Die plötzliche Rückung von Es- nach E-Dur befördert das Geschehen buchstäblich auf eine andere, höhere Ebene, wobei auch an dieser Stelle wohl die Tradition der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre aufscheint, nach der z. B. ein unvermittelter Sprung in eine entfernte Tonart in Verbindung mit einem im Text verzeichneten ‚Szenerie-wechsel' (inhaltlich oder auch Übergang von bzw. zur wörtlichen Rede) als *Heterolepsis* bezeichnet wird.[37] Nach dem ersten „Accende" erscheint eine Viertelpause, wodurch dieses Wort neben der „Veni"-Quarte und den Akzentsetzungen auf jeder Note eine weitere Betonung erhält. Es wird anschließend in Verbindung mit einer aufsteigenden Tonleiter wiederholt. Den höchsten Ton erhält die erste Silbe des Wortes „lumen", darüber hinaus wird es mittels einer punktierten halben Note zusätzlich prononciert, die starke Hervorhebung und Ausgestaltung dieses symbolbehafteten Wortes ist somit ohrenfällig. Nach „sensibus" nimmt die Melodik einen zweiten Aufschwung zum gis", ebenfalls in Verbindung mit der Silbe „lu-". Den Schluss des Themas bildet eine vom e" bis zum dis'

[36] Mahler übersetzte die Worte mit „Mach hell unsere Sinne", bediente sich also der Lichtmetaphorik bezüglich der geistigen Erkenntnis und äußerte sich weiter gegenüber Anton Webern: ‚da geht die Brücke hinüber zum Schluß des ‚Faust'. Diese Stelle ist der Angelpunkt des ganzen Werkes" (vgl. Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich 1980, S. 121).
[37] Vgl. Aspetsberger/Partsch (Hrsg.), *Mahler-Gespräche*, S. 175.

Copyrighted material

reichende abfallende Tonleiter. Der kraftvolle Impetus büßt durch die Abwärtsbewegung nicht an Intensität ein, da die auf der Wortfolge „sensibus, accende sensibus“ sowie der Verwendung kleinerer Notenwerte (zumeist Achtelnoten) beruhende Deklamatorik von ausgesprochener Markanz und Deutlichkeit ist. Dieser erste Abschnitt wird quasi skandiert. Zu diesem Eindruck trägt, neben den Wortwiederholungen, auch die hervorstechende Prägnanz der s-Laute in „accende“ und „sensibus“ bei, die insbesondere in der Reihung der letzten vier Worte („sensibus, sensibus accende sensibus“) zu verzeichnen ist. Zusammen mit dem punktierten Rhythmus entsteht hier eine äußerst markante Deklamatorik, die mit der Eindringlichkeit der in Wort und Ton ausgesprochenen Bitte korrespondiert. Der zweite Teil des Satzes („infunde amorem cordibus“) beginnt, wie der erste Halbsatz, mit der Wiederholung des zu Anfang stehenden Wortes „infunde“. Darüber hinaus weist auch die musikalische Gestaltung Ähnlichkeiten mit dem Beginn des „Accende“-Abschnittes auf. Dies könnte ein Hinweis auf die Vergleichbarkeit der angesprochenen Sachverhalte sein, wird doch mit dem „Entzünden“ und „Versenken“ des Lichtes bzw. der Liebe das Erwecken einer jeweils neuen Qualität im Menschen genannt. Zu Beginn des „Infunde“-Abschnittes erklingen darüber hinaus alle Stimmen in Union. Zwischenzeitlich (T. 272 f.) kommt es auch harmonisch zu einer Dramatisierung, indem kurz nacheinander Cis- und H-Dur als Septimakkorde erklingen. Einer besonderen Erwähnung bedarf die Aufteilung und Erweiterung des Textes, welche im Gegensatz zum unisono erklingenden „Accende lumen sensibus“ steht. Dadurch kommen verschiedene Schlüsselworte gleichzeitig zur Geltung, womit eine starke Komprimierung der ohnehin komplexen Aussageeinheit einhergeht. Die beiden Schlussworte – „amorem“ und „cordibus“ – erklingen simultan, wodurch den im zweiten Halbsatz thematisierten Herzkräften eine zusätzliche Akzentuierung verliehen wird.

„Gloria Patri Domino...“ (T. 508–580)

Die Coda wird vom Kinderchor mit dem auf drei Töne komprimierten „Veni“-Motiv und den Worten „Gloria, gloria“ mottoartig eröffnet, woraufhin die dazugehörigen Worte „Patri Domino“ folgen. Die Kinderstimmen stehen, wie so oft bei Mahler, für eine Botschaft ‚aus einer anderen Welt‘ – hier ist es die Vorankündigung der finalen Laudatio der trinitarischen Heiligkeit. In eindringlich-bekräftigender Augmentation nehmen beide Solo-Sopranc die Melodie des Kinderchores in Variation sowie in Form einer sukzessiven *Schematoides*-Figur auf (Notenbeispiel 21). Hinzu kommen Alt- und Tenor-Soli mit einem neunfach repetierten d-Moll-Akkord auf dem Text „Gloria“, die Rhythmisierung entspricht dem „spiritus“-Leitrhythmus. Im Raum von lediglich drei Takten konzentriert sich somit ein Maximum an Aussagekraft und semantischer Aufladung: das „Veni“-Motiv, die Worte der Doxologie „Gloria Patri

Copyrighted material

Domino" – das Lob des Vatergottes – sowie der „spiritus"-Leitrhythmus. Die folgenden Takte sind nach dem vergleichbaren Prinzip gestaltet: Es erklingt der wuchtige „Veni"-Chor des Satzbeginns (ab T. 519), jetzt auf dominantischer Ebene – die harmonische Erhöhung darf sicherlich auch in semantischer Hinsicht, sprich: als nochmalige geistige Erhöhung interpretiert werden, zumal im Verein mit den Worten „Gloria, sit gloria sit Domino". Die Takte 531–548 sind von einem extrem dichten Satzgeflecht geprägt, dies sowohl in musikalischer als auch sprachlicher Hinsicht. Die streng lineare Stimmführung sowie die von Stimme zu Stimme differierende Textverteilung führen zu einer Verschränkung der Verse und – vor allem – der Schlüsselbegriffe „Patri", „Domino", „Deo", „Natoque", „surrexit" und „Paraclito". Folglich entsteht auf musikalischer wie textlicher Ebene ein Konglomerat der trinitarischen Elemente bis hin zur brennpunktartigen Simultannennung von „Patri", „Filio" sowie „Paraclito" in den Takten 545 f. Ein weiteres Augenmerk darf auf die Takte 543–547 gerichtet werden: Die Stimmen zeigen hier eine strenge kontrapunktische Führung, was sich u. a. in der Gegenbewegung von Kinderchor und Bass 1 manifestiert, wobei die dazugehörigen Textpassagen ebenfalls eine linear-polyphone Behandlung erfahren (hier: Verschränkung der Worte „sit Gloria Patri" und „Patri sit Gloria"). Ab T. 548 erscheint nahezu pausenlos das modifizierte „Veni"-Motiv, womit dessen Aussage gleichsam omnipräsent ist. Einen geradezu plastischen Aufschwung nimmt die Passage ab T. 565, in der Holzbläser, beide Chöre und Streicher mit zum Teil versetzten Einsätzen eine aufwärtsstrebende Tonleiter in Achtelnoten spielen, wobei es diese enorm gestische Gestaltung ist, die das Geschehen zu einem klangflächenartigen akustischen Gebilde heranwachsen lässt. Noch einmal muss Mahlers Verfahren der „Wortkontrapunktik" (Specht, Zimmermann) hervorgehoben werden, wodurch die akustische Verständlichkeit der einzelnen Worte mitunter sogar verunmöglicht wird und sich stattdessen ein geradezu rauschhaftes Klangereignis etabliert. Die eigentliche Wortabfolge tritt nahezu vollkommen in den Hintergrund und überlässt der dahinter stehenden Semantik das Feld, welche erst durch die musikalische Konzeption, vor allem die überstarke Betonung des Klanglichen, voll zur Geltung kommt (vgl. auch Kap. 7.4.3.5, Anm. 60). Semantische Beachtung verdient zusätzlich der von den isoliert postierten Bläsern gebrachte Einwurf des „Accende"-Themas, welches, als Vorausschau auf den zweiten Satz, in das Thema der Mater gloriosa übergeht (T. 564–568). Hiermit wird der Zentraltopos der Sinfonie, die Vereinigung der Prinzipien des schöpferischen Geistes und der „allmächt'gen Liebe", bereits antizipiert. Die Takte 565–571 zeigen insgesamt eine großangelegte *Anabasis*, die das thematisierte ideelle Aufwärtsstreben akustisch und auch optisch verdeutlicht (Notenbeispiel 22). Das Fernensemble spielt daran anschließend die den Worten „O creator, veni" zugehörende Melodik, was in Verbindung mit dem „spiri-

Copyrighted material

tus"-Leitrhythmus noch einmal die Einheit von „Patri" und „creator"/„spiritus" beschwört. Gemäß der Thematisierung der trinitarischen Elemente dominiert die Tonart Es-Dur. Noch die Schlusstakte (ab T. 572) sind von einem kurzen, aber intensiven Spannungsmoment geprägt: Hörner und Trompeten repetieren den „spiritus"-Leitrhythmus – zur nochmaligen Spannungssteigerung auch augmentiert – während alle Singstimmen einen über acht Takte gehaltenen Liegeton intonieren, mit der einen Silbe „Pa-" als Text. Um so akzentuierter muss die im Schlusstakt skandierte Silbe „-tri" hervortreten, zumal der dazugehörige Akkord unvermittelt abreißt. Dieser klanglich wie deklamatorisch überaus wuchtige und prägnante Abschluss lässt den zuletzt angerufenen Vatergott – die Urquelle aller Existenz – allmählich im Raum verklingen.

7.4.2.6 Übersicht der zu den Leitthemen erscheinenden Texte

Die Betrachtung der Wort-Ton-Gestaltung in der Achten Sinfonie verlangt eine nähere Berücksichtigung der thematischen Entsprechungen zwischen beiden Sätzen. Rein formale Aspekte im Sinne einer vollständigen Strukturanalyse, wie z. B. Anordnung und Verarbeitung von Themen, sollen zwar innerhalb dieser Ausführungen nicht das Primat bilden, gleichwohl macht das Vorhandensein gleicher oder zumindest deutlich verwandter Themenstrukturen (inklusive deren Abspaltungen und anderweitigen Modifikationen), die in beiden Sätzen zudem mit Texten versehen werden, eine Gegenüberstellung erforderlich.
Innerhalb der einschlägigen Literatur existieren die unterschiedlichsten Äußerungen und auch Wertungen hinsichtlich der auf den ersten Blick ungewöhnlichen Textkombination. Hans Mayers diesbezügliches Verdikt ist hinlänglich bekannt.[38] Doch bereits in den frühen Jahren der Mahler-Rezeption finden sich mehrere positive Äußerungen, so z. B. von Richard Specht, Paul Bekker und Arthur Neißer.[39]

Erster Satz	Zweiter Satz
Veni, creator spiritus	Una Poenitentium: „-rafft" (nach „Sieh, wie er jedem Erdenbande der alten Hülle sich ent-" „und aus ätherischem Gewande" Chorus mysticus: „-an" u. folgende Takte
Imple superna gratia	Una Poenitentium: „alten Hülle sich entrafft" (Vla) „gönne mir, ihn zu belehren, noch blendet ihn der neue Tag"

[38] Hans Mayer, „Musik und Literatur", in: *Arnold Schönberg u. a. über Gustav Mahler*, Tübingen 1966, S. 145–149.
[39] Neißer sieht eine Verbindung zur Zweiten Sinfonie: „Wir müssen uns daran erinnern, daß unser Künstler [...] in der Zweiten dem Problem der Erlösung von der Todesvernichtung nachgegangen war. Hieran knüpft er in der Achten wieder an und singt das Lied von der Erlösung des Menschlichen durch das Göttliche [...]. So wird der schöpferische Geist des Maurusschen lithurgischen Hymnus in Goethes Faust-Symbolik zur Welterlösung" (Arthur Neißer, *Gustav Mahler*, Leipzig 1918, S. 113).

Copyrighted material

Erster Satz	Zweiter Satz
Infirma nostri corporis	Die vollendeteren Engel: „Uns bleibt ein Erdenrest zu tragen peinlich. Und wär' er von Asbest, er ist nicht reinlich./Wenn starke Geisterkraft die Elemente an sich herangerafft"
Virtute perpetí	Die vollendeteren Engel: „vermag's zu scheiden/Die ew'ge Liebesnatur/Die Liebe nur"
Accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus.	Pater ecstaticus: im Anschluss an „ewiger Liebe Kern" Pater profundus: „So ist es die allmächt'ge Liebe, die alles bildet, alles hegt." „Sind Liebesboten, sie verkünden, was ewig schaffend uns umwallt" „beschwichtige die Gedanken, erleuchte mein bedurftig Herz" Chor der Engel: „Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen" „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen" „und hat an ihm die Liebe gar von oben teilgenommen" Chor der jüngeren Engel: „war von spitzer Pein durchdrungen" nach „es ist gelungen" Doctor Marianus: nach „dein Geheimnis schauen" „plötzlich mildert sich die Glut, wenn du uns befriedest" nach „Göttern ebenbürtig" Chor: „traulich zu dir kommen" Mulier Samaritana: nach „durch alle Welten fließt" Una Poenitentium: „dein Antlitz gnädig" „er kommt zurück" Selige Knaben: „er wird uns lehren" Una Poenitentium: „der alten Hülle sich entrafft" nach „Noch blendet ihn der neue Tag." Mater gloriosa: „hebe dich zu höhern Sphären" Doctor Marianus: „alle reuig Zarten" Chor: „Alle reuig Zarten!" „gnädig" Chorus mysticus: „hier wird's Ereignis; das Unbeschreibliche, hier ist's getan" „zieht uns hinan"

Die obenstehende Gegenüberstellung der thematischen Entsprechungen beider Sätze sowie der dazugehörigen Texte zeigt deren, vom Komponisten bewusst vorgenommene, enge strukturelle Verknüpfung, welche sich klar an den Aussagen der entsprechenden Textinhalte orientiert. Besonders deutlich ist die inhaltliche Entsprechung zwischen jenen Passagen, die mit der „Infirma"- bzw. der „Accende"-Thematik versehen sind. Der schutzbedürftige, da unvollkommene und letztendlich schwache menschliche Körper (wohl ein Sinnbild für die fragile menschliche Existenz schlechthin) findet im zweiten Satz sein Gegenstück im „peinlichen Erdenrest" der vollendeteren Engel. Das „Accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus" erweist sich in Form seines Themas auch im zweiten Satz als ideelles Zentrum, erscheint es hier doch in nicht weniger als 25 Fällen. Die nun hinzugeschalteten Texte sind in ihrer Aussage ausnahmslos mit der Botschaft des „Accende"-Verses in Einklang zu bringen, wobei insbesondere die himmlische Liebe ein reichhaltiges Echo findet. So erscheint das „Accende"-Thema erstmals, nachdem der Pater ecstaticus die Worte „ewiger Liebe Kern" gesungen hat. Der Chor der Engel berich-

Copyrighted material

tet von der Liebe „von oben", der Doctor Marianus vom „Geheimnis" der Mater gloriosa und schlussendlich – um nur die prominentesten Beispiele zu nennen – der Chorus mysticus vom „Unbeschreiblichen", das „Ereignis" werde. Die im ersten Satz an den Heiligen Geist gerichtete Bitte um Erleuchtung wird im Flehen des Pater profundus, „erleuchte mein bedürftig Herz", wieder aufgenommen.

Copyrighted material

7.4.3 Zweiter Satz: Finalszene aus Goethes *Faust* (Auszüge)

7.4.3.1 Originaltext und Mahlers Version

Bergschluchten
Wald, Fels, Einöde
Heilige Anachoreten gebirgauf verteilt,
gelagert zwischen Klüften

CHOR UND ECHO
Waldung, sie schwankt heran,
Felsen, sie lasten dran,
Wurzeln, sie klammern an,
Stamm dicht an Stamm hinan.
Woge nach Woge spritzt,
Höhle, die tiefste, schützt
Löwen, sie schleichen stumm-
freundlich um uns herum,
Ehren geweihten Ort,
Heiligen Liebeshort.

PATER ECSTATICUS
auf- und abschweifend.
Ewiger Wonnebrand,
Glühendes Liebeband,
Siedender Schmerz der Brust,
schäumende Gotteslust!
Pfeile, durchdringet mich,
Lanzen, bezwinget mich,
Keulen, zerschmettert mich,
Blitze, durchwettert mich!
Daß ja das Nichtige
Alles verflüchtige,
Glänze der Dauerstern,
Ewiger Liebe Kern!

PATER PROFUNDUS
Tiefe Region.
Wie Felsenabgrund mir zu Füßen
Auf tieferm Abgrund lastend ruht,
Wie tausend Bäche strahlend fließen
Zum grausen Sturz des Schaums der Flut,
Wie strack, mit eignem kräftigen Triebe,
Der Stamm sich in die Lüfte trägt:
So ist es die allmächtige Liebe,
Die alles bildet, alles hegt.
Ist um mich her ein wildes Brausen,
Als wogte Wald und Felsengrund,
Und doch stürzt, liebevoll im Sausen,
Die Wasserfülle sich zum Schlund,
Berufen, gleich das Tal zu wässern;
Der Blitz, der flammend niederschlug,
Die Atmosphäre zu verbessern,
Die Gift und Dunst im Busen trug:

Sind Liebesboten! sie verkünden,
Was ewig schaffend uns umwallt.
Mein Innres mög es auch entzünden,
Wo sich der Geist, verworren, kalt,
Verquält in stumpfer Sinneschranken
Scharfangeschloßnem Kettenschmerz!
O Gott, beschwichtige die Gedanken,
Erleuchte mein bedürftig Herz!

[PATER SERAPHICUS. *Mittlere Region*[40]
Welch ein Morgenwölkchen schwebet
Durch der Tannen schwankend Haar?
Ahn ich, was im Innern lebet?
Es ist junge Geisterschar.

CHOR SELIGER KNABEN
Sag uns, Vater, wo wir wallen,
Sag uns, Guter, wer wir sind!
Glücklich sind wir: allen, allen
Ist das Dasein so gelind.

PATER SERAPHICUS
Knaben, Mitternachtsgeborne,
Halb erschlossen Geist und Sinn,
Für die Eltern gleich Verlorne,
Für die Engel zum Gewinn!
Daß ein Liebender zugegen,
Fühlt ihr wohl: so naht euch nur!
Doch von schroffen Erdewegen,
Glückliche! habt ihr keine Spur.
Steigt herab in meiner Augen
Welt- und erdgemäß Organ!
Könnt sie als die euern brauchen:
Schaut euch diese Gegend an!
Er nimmt sie in sich.

[40] Eckige Klammern zeigen Mahlers Auslassungen, runde Klammern dessen augenfälligste Hinzufügungen an. Auf eine gesonderte Anführung wurde daher verzichtet.

Copyrighted material

Das sind Bäume, das sind Felsen,
Wasserstrom, der abestürzt
Und mit ungeheuerm Wälzen
Sich den steilen Weg verkürzt.

SELIGE KNABEN *von innen.*
Das ist mächtig anzuschauen;
Doch zu düster ist der Ort,
Schüttelt uns mit Schreck und Grauen:
Edler, Guter, laß uns fort!

PATER SERAPHICUS
Steigt hinan zu höhrem Kreise,
Wachset immer unvermerkt,
Wie nach ewig reiner Weise
Gottes Gegenwart verstärkt!
Denn das ist der Geister Nahrung,
Die im freisten Äther waltet:
Ewigen Liebens Offenbarung,
Die zur Seligkeit entfaltet.]

CHOR SELIGER KNABEN
um die höchsten Gipfel kreisend,
Hände verschlinget (euch)
Freudig zum Ringverein!
Regt euch und singet
Heilge Gefühle drein!
Göttlich belehret,
Dürft ihr vertrauen;
Den ihr verehret,
Werdet ihr schauen.

ENGEL
schwebend in der höhern Atmosphäre,
Faustens Unsterbliches tragend.
Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen!
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen.

DIE JÜNGEREN ENGEL
Jene Rosen, aus den Händen
Liebend-heiliger Büßerinnen,
Halfen uns den Sieg gewinnen,
Und das hohe Werk vollenden,
Diesen Seelenschatz erbeuten.
Böse wichen, als wir streuten,
Teufel flohen, als wir trafen.
Statt gewohnter Höllenstrafen
Fühlten Liebesqual die Geister;
Selbst der alte Satansmeister
War von spitzer Pein durchdrungen.
Jauchzet auf! es ist gelungen.

DIE VOLLENDETEREN ENGEL
Uns bleibt ein Erdenrest
Zu tragen peinlich,
Und wär er von Asbest,
Er ist nicht reinlich.
Wenn starke Geisteskraft
Die Elemente
An sich herangerafft,
Kein Engel trennte
Geeinte Zwienatur
Der innigen beiden:
Die ewige Liebe nur
Vermags zu scheiden.

DIE JÜNGEREN ENGEL
Nebelnd um Felsenhöh
Spür ich soeben
Regend sich in der Näh
Ein Geisterleben.
[Die Wölkchen werden klar:]
Ich seh bewegte Schar
Seliger Knaben,
Los von der Erde Druck,
Im Kreis gesellt,
Die sich erlaben
Am neuen Lenz und Schmuck
Der obern Welt.
Sei er zum Anbeginn,
Steigendem Vollgewinn
Diesen gesellt!

DIE SELIGEN KNABEN
Freudig empfangen wir
Diesen im Puppenstand;
Also erlangen wir
Englisches Unterpfand.
Löset die Flocken los,
Die ihn umgeben!
Schon ist er schön und groß
Von heiligem Leben.

DOCTOR MARIANUS
In der höchsten, reinlichsten Zelle
Hier ist die Aussicht frei,
Der Geist erhoben.
Dort ziehen Fraun vorbei,
Schwebend nach oben.
Die Herrliche, nitteninn,
Im Sternenkranze,
Die Himmelskönigin:

Copyrighted material

Ich sehs am Glanze.
Entzückt.
Höchste Herrscherin der Welt,
Lasse mich im blauen,
Ausgespannten Himmelszelt
Dein Geheimnis schauen!
Billige, was des Mannes Brust
Ernst und zart beweget
Und mit heiliger Liebeslust
Dir entgegenträget!
Unbezwinglich unser Mut,
Wenn du hehr gebietest;
Plötzlich mildert sich die Glut,
Wie du uns befriedest.
Jungfrau, rein im schönsten Sinn,
Mutter, Ehren würdig,
Uns erwählte Königin,
Göttern ebenbürtig.
[Um sie verschlingen
Sich leichte Wölkchen:
Sind Büßerinnen,
Ein zartes Völkchen,
Um ihre Kniee
Den Äther schlürfend,
Gnade bedürfend.]
Dir, der Unberührbaren,
Ist es nicht benommen,
Daß die leicht Verführbaren
Traulich zu dir kommen.
In die Schwachheit hingerafft,
Sind sie schwer zu retten:
Wer zerreißt aus eigner Kraft
Der Gelüste Ketten?
Wie entgleitet schnell der Fuß
Schiefem, glattem Boden!
[Wen betört nicht Blick und Gruß,
Schmeichelhafter Odem?]

Mater gloriosa schwebt einher.

MAGNA PECCATRIX, MULIER SAMARITANA,
MARIA AEGYPTIACA
Du schwebst zu Höhen
Der ewigen Reiche;
Vernimm das Flehen,
Du Ohnegleiche,
Du Gnadenreiche!

MAGNA PECCATRIX [*St. Lucae VII, 36.*]
Bei der Liebe, die den Füßen
Deines gottverklärten Sohnes
Tränen ließ zum Balsam fließen
Trotz des Pharisäerhohnes,
Beim Gefäße, das so reichlich
Tropfte Wohlgeruch hernieder,
Bei den Locken, die so weichlich
Trockneten die heilgen Glieder –

MULIER SAMARITANA [*St. Joh. IV.*]
Bei dem Bronn, zu dem schon weiland
Abram ließ die Herde führen,
Bei dem Eimer, der dem Heiland
Kühl die Lippe durft berühren,
Bei der reinen, reichen Quelle,
Die nun dorther sich ergießet,
Überflüssig, ewig helle
Rings durch alle Welten fließet –

MARIA AEGYPTIACA [*Acta Sanctorum*]
Bei dem hochgeweihten Orte,
Wo den Herrn man niederließ,
Bei dem Arm, der von der Pforte
Warnend mich zurückestieß,
Bei der vierzigjährigen Buße,
Der ich treu in Wüsten blieb,
Bei dem seligen Scheidegruße,
Den im Sand ich niederschrieb –

ZU DREI
Die du großen Sünderinnen
Deine Nähe nicht verweigerst
Und ein büßendes Gewinnen
In die Ewigkeiten steigerst,
Gönn auch dieser guten Seele,
Die sich einmal nur vergessen,
Die nicht ahnte, daß sie fehle,
Dein Verzeihen angemessen!
(Gönn' auch dieser guten Seele…

MARIA AEGYPTIACA
… dein Verzeihen angemessen!)

UNA POENITENTIUM
sich anschmiegend. Sonst Gretchen genannt.
Neige, neige,
Du Ohnegleiche,
Du Strahlenreiche,
Dein Antlitz gnädig meinem Glück!
Der früh Geliebte,
Nicht mehr Getrübte,
Er kommt zurück.

SELIGE KNABEN
in Kreisbewegung sich nähernd.
Er überwächst uns schon
An mächtigen Gliedern,
Wird treuer Pflege Lohn

Copyrighted material

Reichlich erwidern.
Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören;
Doch dieser hat gelernt:
Er wird uns lehren.

DIE EINE BÜßERIN, *sonst Gretchen genannt.*
Vom edlen Geisterchor umgeben,
Wird sich der Neue kaum gewahr,
Er ahnet kaum das frische Leben,
So gleicht er schon der heiligen Schar.
Sieh, wie er jedem Erdenbande,
Der alten Hülle sich entrafft
Und aus ätherischem Gewande
Hervortritt erste Jugenkraft!
Vergönne mir, ihn zu belehren:
noch blendet ihn der neue Tag!

MATER GLORIOSA
Komm, (Komm!) hebe dich zu höhern
Sphären!
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.

(CHOR
Komm! Komm!
DOCTOR MARIANUS
Blicket auf,
CHOR
Komm!
DOCTOR MARIANUS
blicket auf,
CHOR
Komm!
DOCTOR MARIANUS
alle reuig Zarten,
CHOR
Komm!
DOCTOR MARIANUS
blicket auf,
CHOR
Komm!)

DOCTOR MARIANUS *auf dem Angesicht anbetend.*
[Blicket] auf zum Retterblick,
Alle reuig Zarten,
Euch zu seligem Geschick (Glück)
Dankend umzuarten!
Werde jeder bessre Sinn
Dir zum Dienst erbötig!
Jungfrau, Mutter, Königin,
Göttin, bleibe gnädig!

(CHOR
Blicket auf! Alle reuig Zarten! Blicket
auf!...)

CHORUS MYSTICUS
Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewigweibliche
Zieht uns hinan.
(zieht uns hinan, zieht uns hinan...Ewig!
Ewig!...Zieht uns hinan!
Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis;
das Ewig-Weibliche zieht uns hinan!...)

Copyrighted material

An dieser Stelle eine Textzusammenfassung der Finalszene des *Faust* vorzunehmen erscheint in Anbetracht mehrerer hochqualifizierter Kommentare[41] zu diesem Werk müßig.
Die Szene weist in Mahlers Verarbeitung viele Modifikationen auf, von denen die prominentesten hier Erwähnung finden sollen. Bezeichnend ist allerdings, dass diese Veränderungen, abgesehen von deren Häufigkeit, kaum starke inhaltliche Eingriffe in den Text darstellen. Im Gegensatz z. B. zum Finale der Zweiten Sinfonie belässt es Mahler in der Regel bei Umstellungen von Wörtern und Sätzen bzw. Satzabschnitten sowie deren Wiederholungen. Eigene dichterische Hinzufügungen fehlen gänzlich. Der Beginn der Strophe des Chores der Engel („Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen...") wird dem in Goethes Original direkt nach dem Pater profundus erscheinenden Chor der seligen Knaben („Hände verschlinget euch freudig zum Ringverein...") vorgezogen. In der Strophe der jüngeren Engel vertauscht Mahler die zweite mit der ersten, die vierte mit der dritten sowie die siebte mit der sechsten Zeile, die fünfte wird ausgespart. Der erste Einsatz des Doctor Marianus wird dem Beginn des Gesanges der seligen Knaben („Freudig empfangen wir diesen im Puppenstand...") vorgezogen. Im Chor der Büßerinnen, an welchem Mahler bereits die Una Poenitentium beteiligt, werden die beiden letzten Zeilen umgestellt, sodass „du Gnadenreiche" vor „du Ohnegleiche" zu stehen kommt. Weiterhin nimmt der Komponist Auslassungen ganzer Strophen oder Strophenteile vor, die, neben den erwähnten Änderungen in der Vers- bzw. Strophenabfolge, die einzigen stärkeren Modifikationen darstellen. Es handelt sich hierbei um die Verse des Pater Seraphicus („Welch ein Morgenwölkchen schwebet ... die zur Seligkeit entfaltet"), jene der von ihm eingenommenen seligen Knaben („sag uns, Vater ... Edler, Guter, laß uns fort!") sowie einige Verse des Doctor Marianus („Um sie verschlingen ... Gnade bedürfend" sowie „Wen betört nicht Blick und Gruß, / Schmeichelhafter Odem?"). Die Beweggründe Mahlers, die genannten Passagen zu streichen, müssen wohl im Bereich der Spekulation verbleiben, wobei zeitökonomische Überlegungen, insbesondere hinsichtlich der Partie des Pater Seraphicus, durchaus eine Rolle gespielt haben könnten.
In Mahlers Fassung des Textes findet sich eine Vielzahl orthographischer Modifikationen, die einer näheren Untersuchung an dieser Stelle nicht unterzogen werden sollen. Oftmals handelt es sich um mittels Apostrophierung vorgenommene Wortverkürzungen (z. B. Una Poenitentium: „heil'gen" anstatt „heiligen"), die offenbar einer entsprechenden rhythmischen Gestaltung der Singstimme dienen. Nicht zuletzt müssen zwei moderate, aber dennoch bedeutsame inhaltliche Eingriffe angeführt werden:

[41] Stellvertretend seien die umfangreichen Kommentare und Interpretationen von Erich Trunz und Friedrich Oberkogler genannt.

Copyrighted material

In der letzten Passage des Doctor Marianus ist anstatt „euch zu seligem Geschick" „euch zu sel'gem Glück" vermerkt, womit Mahler eine Präzisierung vorgenommen hat: Gleichwohl das bei Goethe stehende „selige Geschick" eindeutig positiv zu werten ist, so stellt das in Mahlers Partitur angeführte „Glück" eine deutliche Zuspitzung des im Original allgemeiner gehaltenen Begriffes dar. Des Weiteren verselbständigt Mahler im Chorus mysticus das aus dem „Ewig-Weibliche[n]" stammende „Ewig" und repetiert es mehrfach, was Assoziationen zur Schlussgestaltung des *Liedes von der Erde* zulässt.
Zudem übernimmt Mahler die von Goethe vorgesehene Einteilung des Textes in voneinander abgegrenzte Rollen. Personifizierte Rollen verteilt er an Solisten, erzählende bzw. kommentierende (Anachoreten, Engel, selige Knaben, Chorus mysticus) an Chöre. In der Anachoretenszene stellt sich zudem die Frage, ob und inwiefern es sich bei den von Mahler hinzugefügten Wiederholungen um Modifikationen des Textes handelt, da diese ausschließlich in den Echostimmen enthalten sind: „sie klammern" (T. 180: Bass I), „Stamm dicht" (T. 181: Bass I), „hinan" (T. 182 f.: Bass II bzw. T. 186: Bass I), „die tiefste" (T. 193: Bass II), „schleichen" (T. 207: Bass II) sowie „stumm-freundlich" (T. 208: Tenor I). Mit dem Echo wiederum übernimmt der Komponist eine Vorgabe Goethes. Bezüglich der Ausgestaltung des Echos existieren von Seiten des Dichters keine weiteren Hinweise, sodass Mahlers Verarbeitung eine individuelle und in ihrer Art stimmige Lösung darstellt. In der Führungsstimme (Tenor I) übernimmt er Goethes Verse zudem ohne jegliche Abänderung.

7.4.3.2 Text und Satzform

Besonders der zweite Satz der Achten Sinfonie weist sich durch starke dramatische Züge aus, welche in diesem Fall in der dramaturgischen Anlage der Textvorlage mitbegründet sind. Auffälliges äußeres Zeichen dafür ist Mahlers Übernahme der Regieanweisungen Goethes in den Notentext.[42] Gleichwohl er an eine szenische Aufführung, ähnlich einer Oper, nicht gedacht haben dürfte, so unterstreicht die Einfügung der szenischen Vorgaben doch den zumindest impliziten Anspruch des Satzes (wie des ganzen Werkes) hinsichtlich eines musikdramatischen Ablaufes sowie

[42] Mathias Hansen sieht hierin einen Bezug zu den allgemein theatralischen Tendenzen in der Kunst der Jahrhundertwende: „Überhaupt fällt auf, daß die darstellenden Künste, das Theater, aber auch die ob ihres theatralischen Zuschnitts ebenfalls dazugehörende bildende Kunst und die Musik eine merkliche Aufwertung fanden, gegen die Lyrik und Prosa offensichtlich aufgrund ihrer begrenzten Wirkungsmöglichkeiten, zumal im Idealrahmen eines ‚Gesamtkunstwerkes', abfielen. Mahler selbst unterwirft sich diesem theatralischen Zug, indem seine Musik insgesamt zu musik-dramatischer Darstellung neigt und im Falle der Achten sogar die szenischen Bemerkungen Goethes einschließt" (Mathias Hansen, „Mahlers Achte im Spannungsfeld von Geschichte und Tradition", in: Nikkels/Becqué [Hrsg.], *A 'Mass' for the Masses*, S. 84 f.).

Copyrighted material

eines „Gesamtkunstwerkes".[43] Spätestens hiermit wird der im engeren Sinn sinfonische Rahmen verlassen, wobei die eindeutige Definition der Gattungszugehörigkeit des Werkes durch den Komponisten nicht außer Acht gelassen werden darf. Die Achte ist mit ihrem dramatischen Gestus und ihrer szenenähnlichen Anlage in Mahlers Œuvre prinzipiell keine singuläre Erscheinung. Bereits das *Klagende Lied* gewinnt dadurch sein besonderes Gepräge. Vor allem auch ist der Finalsatz der Zweiten Sinfonie zu nennen, welcher maßgeblich von der dramaturgisch genau geplanten Steigerung seines vokal-instrumentalen Schlussabschnittes lebt.

Bereits in der frühen Mahler-Literatur wird die Form des zweiten Satzes der Achten als Fortführung des mit der Sonatenhauptsatzform des ersten Satzes begonnenen sinfonischen Ablaufes identifiziert.[44] Für diese formale Einteilung sprechen eine Reihe von Aspekten, nicht zuletzt Mahlers Hinweis, das Werk sei „ganz in der sinfonischen Form gehalten", obschon der mir „Scherzando" überschriebene Abschnitt „Jene Rosen..." aufgrund der geraden Taktart (2/2) ein auch für ein Mahler-Scherzo sehr untypisches wäre. Ortrun Landmann postuliert in ihrem Aufsatz „Vielfalt und Einheit in der Achten Sinfonie Gustav Mahlers" das Bestehen der Sonatenhauptsatzform auch im zweiten Satz. Landmanns diesbezügliche Analyse basiert allerdings hauptsächlich auf der Anordnung und Behandlung der Themen. Bei einer Sinfonie, die „von Anfang bis Ende durchgesungen wird"[45], demnach einen nahezu durchgehenden Textbezug aufweist, kann dieser Ansatz nicht ausreichend sein. Der beinahe omnipräsente Text macht eine Orientierung der Formanalyse auch an ihm notwendig, zumal die Determinierung der Satzgliederung durch dessen dramaturgischen Aufbau offensichtlich ist. Im Gegensatz dazu spricht Landmann direkt von „Aufstellung [...] von 3 Themengruppen"[46] in der „Exposition". Vielmehr kommt diesen Themen primär eine leitmotivische Funktion zu, wenngleich sie auch intensiver motivisch-thematischer Arbeit, durchaus im sinfonischen Sinne, unterzogen werden. Landmann versucht, ihre Thesen mit dem Goethe-Text selber zu stützen: Die dramaturgische Einteilung[47] entspräche der von ihr aufgestellten Gliederung des Satzes in eine Sonatenhauptsatzform.[48] Während die erwähnte dramaturgische Gliederung nachvollziehbar ist, kann dem weiteren Argumentati-

---

[43] So fehlt es in der Mahler-Literatur, insbesondere bezüglich der Achten Sinfonie, nicht an Verweisen auf Wagners Konzept des „Gesamtkunstwerkes". Vgl. hierzu z. B. Floros, *Mahler III*, S. 225.

[44] Vgl. Specht, *Gustav Mahler*, S. 258.

[45] Richard Specht in Nr. 150 der *Tagespost* vom 14.6.1914, zit. nach Floros, *Mahler III*, S. 211.

[46] Ortrun Landmann, „Vielfalt und Einheit in der Achten Sinfonie Gustav Mahlers. Beobachtungen zu den Themen und zur Formgestalt des Werkes", in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* Heft 1/1975, herausgegeben vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR (fortan *Beiträge zur Musikwissenschaft* 1/1975), S. 40.

[47] „1. ‚Waldung, sie schwankt' bis ‚Die ewige Liebe nur vermag's zu scheiden' [...] 2. [...] ‚Nebelnd um Felsenhöh' bis ‚Göttern ebenbürtig' [...] 3. Höchste Handlungsebene: [...] ‚Dir, der Unberührbaren' bis ‚Er kommt zurück' [...] 4. Die Faust-Seele blüht auf [...] ‚Er überwächst uns schon' bis ‚Göttin, bleibe gnädig' 5. Chorus mysticus" (ebd., S. 31).

[48] Vgl. ebd.

Copyrighted material

onsgang nicht mehr ohne Bedenken zugestimmt werden, dies bereits aus dem Grund, da den von der Autorin konstatierten fünf dramaturgischen Abschnitten lediglich drei Sonatensatzeinheiten gegenüberstünden, so diese denn vorhanden wären.

7.4.3.3 Formale Beziehungen zwischen Text und Musik

Anachoretenszene
Das zentrale struktur- und charakterbildende Element der Einleitungsszene ist ein ostinatohaftes Motiv, das sich in mehrfacher Modifikation kontinuierlich fortsetzt. Dieses Motiv umfasst jeweils den Text einer Zeile (z. B. „Waldung, sie schwankt heran"), sodass jeder sprachliche Abschnitt in einer musikalischen Einheit wiederzufinden ist. Das formbildende Element in Gestalt der Zeilen hat ihr Pendant in einer entsprechenden Abschnittsbildung der betroffenen Singstimmen, wobei die gliedernde Wirkung durch die große Ähnlichkeit der Motive Unterstützung erfährt. Die Gliederung des Textes in Zeilen wird somit musikalisch aufgenommen. Dieses Motiv ist in zwei Abschnitte geteilt, wobei der erste bis auf eine Ausnahme aus zwei halben Noten, der zweite aus einer Folge von Viertel-, punktierter Viertel-, Achtel- und Viertelnote bzw. vier Viertelnoten besteht. Beide Subeinheiten sind durch eine Viertelpause voneinander getrennt. Die zweiteilige Struktur dieses Motives korrespondiert mit den ebenfalls zweigeteilten Zeilen des Textes, in denen vorweg ein Substantiv und daran anschließend dessen Tätigkeit bzw. Eigenschaft Erwähnung findet. Die Abtrennung des ersten Wortes durch die im Motiv gesetzte Pause ist latent bereits im Text enthalten, da sich an das jeweilige Substantiv ein Komma und ein Artikel bzw. Personalpronomen anschließt (z. B. „Löwen, sie"). Dieses latente Prinzip wird von Mahler auch auf die weiteren Zeilen ausgedehnt. Eine Ausnahme bildet hierbei die vierte Zeile („Stamm dicht an Stamm hinan"): Die erste Halbzeile wird nicht gesondert behandelt, sondern lässt lediglich den zweiten Abschnitt des Motives erklingen. Dieses Vorgehen erweist sich als folgerichtig, stellt doch die vierte Zeile inhaltlich die Fortsetzung der vorangegangenen Zeile („Wurzeln, sie klammern an") dar.
Die rhythmische Gestaltung der Singstimmen zeigt partielle Anlehnungen an das Versmaß. Dies betrifft insbesondere den zweiten Abschnitt des Motives resp. die jeweils dazugehörige zweite Halbzeile („sie schwankt heran", „sie lasten dran", „sie klammern an", „Stamm dicht an Stamm hinan", „sie schleichen stumm", „um uns herum", „ehren geweihten Ort"). Von einer durchgängigen Korrespondenz der Rhythmik mit dem vorgegebenen Metrum kann allerdings keine Rede sein, da unterschiedliche Abweichungen von diesem existieren: Der erste Abschnitt des Ostinatomotives entspricht mit seinen beiden halben Noten, die na-

Copyrighted material

turgemäß jede für sich eine Betonung darstellen, rhythmisch fast nie dem Versmaß der dazugehörigen ersten Halbzeile („Waldung", „Felsen", „Wurzeln", „Woge", „Höhle"; die einzige Ausnahme stellt das Wort „Löwen" dar). Der zweite Motivabschnitt erfährt zuweilen aufgrund minimaler rhythmischer Veränderungen (Viertel- anstatt punktierter Achtelnote) eine Abweichung vom Versmaß. Ausnahmen bilden die neunte und zehnte Zeile: Hier steht das Motiv durch Aufhebung der Abtrennung des ersten Wortes („ehren", „heiligen") sowie rhythmischer Alterationen (anstatt zwei halber Noten sind eine halbe und zwei Viertelnoten vermerkt) im originalen Metrum der entsprechenden Texte. Darüber hinaus endet jede musikalische Einheit mit einer Betonung, was den durchweg starken Zeilenschlüssen entspricht.
Abgesehen von den eben beschriebenen Inkonkordanzen bezüglich des Versmaßes darf eine wesentliche metrische Übereinstimmung nicht unerwähnt bleiben: Die Anachoretenszene notiert Mahler im 6/4- (3/2-) Takt, dessen (zumindest immanente) Betonungsfolge der durchgängig in Daktylen (Hebung-Senkung-Senkung) stehenden Verse entspricht. Der inhaltliche Kontext sowohl der Dichtung als auch der Sinfonie legt das Dahinterstehen einer semantischen Qualität dieser somit sich ergebenden metrischen Dreiereinheiten nahe.[49]

Una poenitentium

Der Beginn des Singstimmeneinsatzes (T. 1206–1210) weist Übereinstimmungen von Versmaß und rhythmischer Gestaltung auf, wobei sich diese vor allem auf die Relationen der Betonungen beziehen. Dementsprechend erhalten die Silben „ed-" und „ge-" mittels punktierter halber resp. ganzer Note einen Betonungsschwerpunkt. Im folgenden Melodieverlauf hingegen treten neben einigen Kongruenzen eine Reihe Abweichungen gegenüber dem Textmetrum auf, die zuvorderst auf Hervorhebungen eigentlich unbetonter Silben bzw. Wörter beruhen. Hierbei spielen vor allem Melismen (z. B. T. 1213: „-net", T. 1222: „-dem" u. v. a.) sowie die Verwendung identischer Notenwerte (z. B. T. 1216: „so gleicht er" u. a.) eine Rolle.

[49] De La Grange geht so weit, hierbei das in der Tat semantisch besetzte, mittelalterliche *tempus perfectum* zu vermuten, eine durchaus bedenkenswerte Interpretationsmöglichkeit, zumal der erste Satz den Trinitätsgedanken als Zentraltopos behandelt: "The Eighth has been criticized for a certain monotony arising, perhaps, from the prevailing binary rhythms. It is obvious that Mahler consciously used the 'tempus perfectum' of tradition, the rhythm of unswerving certainties, and also the metre of Goethe's verse which dictated the rhythms in the second part" (Henry-Louis de La Grange, "The Eighth: Exception or crowning Achievement?", in: Nikkels/Becqué [Hrsg.], *A 'Mass' for the Masses*, S. 142). Wenngleich Goethes Dichtung nicht durchgängig daktylisch ist und sich die rhythmische Gestaltung, wie gezeigt, nicht ausschließlich am Textmetrum orientiert, so wäre eine nähere Untersuchung der *tempus perfectum*-Frage unter dem Gesichtspunkt der semantischen Qualität sicherlich lohnenswert.

Copyrighted material

Mater gloriosa
Der ihr zugehörige Text beginnt mit zwei betonten, einsilbigen und zudem identischen Wörtern, was Aufnahme in die Gesangsstimme findet: Das „Komm" wird in seinem zweimaligen Auftreten deutlich durch je eine taktfüllende ganze Note mit anschließender ganzer Pause hervorgehoben. Ab „hebe" weicht die rhythmische Gestaltung der Singstimme vom texteigenen Metrum ab, da sie zu Betonungshäufungen neigt, wobei „-be" die einzige unbetonte Silbe darstellt. Alle übrigen Wörter bzw. Silben erscheinen in unterschiedlich starken Betonungen, die mittels größerer und großer Notenwerte sowie Melismen erzeugt werden. Hierbei tritt die Gestaltung von „Sphären" besonders hervor.
Der lediglich aus zwei Zeilen bestehende Text scheint auf den ersten Blick auch formal in die musikalische Gestaltung eingegangen zu sein, da die Worte der ersten und zweiten Zeile durch eine längere Pause voneinander getrennt sind. Es stellt sich allerdings die Frage, ob dies der Textform gehorchend oder eher inhaltlichen bzw. stimmungsrelevanten Prämissen Folge leisten könnte, zumal während des Pausierens der Gesangsstimme das Kopfmotiv des „Accende"-Themas erklingt.
Die Reihung von Betonungen unterschiedlicher Qualität setzt sich in T. 1265 fort. Im Kontext der großen Notenwerte (Ganze, auch übergebunden) erscheinen die beiden halben Noten („er dich") eher als unbetont und somit dem Versmaß angeglichen. Trotzdem wird, wiederum im Kontext betrachtet, das dem Text eigene Metrum durch die rhythmische Gestaltung der Singstimme weitgehend aufgelöst.

Doctor Marianus und Chor (T. 1277 „Blicket auf!"–1383 „bleibe gnädig")
Der „Blicket auf"-Einsatz des Doctor Marianus ist zunächst von einer Kongruenz zwischen Rhythmik und Metrum der Textvorlage geprägt. Das „Blicket auf"-Motiv, welchem überdies eine leitmotivische Funktion zukommt, weist durch die Werte Viertel-, Achtelpause (bzw. punktierte Viertel-Achtel)-Halbe die Betonungsfolge betont-unbetont-betont auf, die in Übereinstimmung mit dem aus Hebung, Senkung und Hebung bestehenden Metrum der Wortkombination liegt. Es schließt sich eine Reihe von vier Viertelnoten mit den dazugehörigen Worten „alle reuig Zarten" an, womit sich aufgrund der im 4/4-Takt liegenden alternierenden Abfolge von betonter und unbetonter Zählzeit zumindest eine lockere Anlehnung auch an das entsprechende Versmaß ergibt. „Zarten" hingegen wird beidsilbig mittels halber Noten betont und fällt somit aus dem eigentlichen Metrum heraus. Das dritte Erscheinen des „Blicket auf"-Motives zeigt im Bereich des Rhythmischen die Tendenz zur Hypertrophie: Das Versmaß wird prinzipiell zwar beibehalten, entspricht jedoch keinesfalls dem natürlichen Sprechrhythmus.

Copyrighted material

Die darauffolgende Partie des Doctor Marianus („auf zum Retterblick, alle reuig Zarten, euch zu sel'gem Glück dankend umzuarten! Werde jeder bess're Sinn dir zum Dienst erbötig") zeigt wiederum partielle Kongruenzen mit dem texteigenen Versmaß, wenngleich auch hier eine Tendenz zur Betonungshäufung zu bemerken ist. Beispielsweise steht die beim Wort „zum" gesetzte Viertelnote zwar auf unbetonter Zählzeit, ist aber mit einem Akzent versehen. Zudem erscheinen bei „Zarten" erneut beide Silben durch zwei halbe Noten betont. „Euch zu sel'gem Glück" entspricht in seiner Rhythmisierung wiederum dem texteigenen Versmaß. Wie zuvor bei „alle reuig" so finden sich zu „dankend umzu-" vier Viertelnoten, welche durch die Zählzeitenfolge betont-unbetont usf. latent dem Textmetrum folgen. Gleiches gilt für „Werde jeder" sowie „dir zum Dienst er-". Hingegen werden alle Silben der Zuschreibungen „Jungfrau, Mutter, Königin, Göttin" mittels halber Noten bzw. Melismen betont, was wiederum eine klare Abweichung vom Versmaß darstellt, diese Schlüsselbegriffe aber dezidiert hervorhebt. Die Rhythmisierung des sich anschließenden „Blicket auf" (T. 1320 f.) kehrt zunächst zum entsprechenden Versmaß zurück, wobei gleichzeitig I. Tenor und I. Bass das augmentierte Motiv bringen, welches prinzipiell dem Versmaß, aber in seiner Dehnung doch nicht dem üblichen Sprechrhythmus entspricht. Die Takte 1322 f. zeigen wegen der über sechs Zählzeiten sich erstreckenden Dehnung der ersten Silbe eine nahezu totale Auflösung des Versmaßes in der rhythmischen Gestaltung des Wortes „Alle" (I. Tenor, I. Bass). Nachdem der II. Tenor sich zunächst noch dem entsprechenden Metrum annähert (T. 1322 f.: „Alle reuig Zarten"), zeigt sich die Rhythmisierung des I. Soprans durch Melismierung der Silben „reu-" und „-ig" gegenüber dem Versmaß unabhängig. Ein Alternieren von Gebunden- und Ungebundenheit ist erneut in der Gestaltung des „Blicket auf"-Motives festzustellen: Die Takte 1328 f. zeigen eine starke Verbreiterung der ersten Silbe, die in Verbindung mit der sich anschließenden Folge von halben Noten das texteigene Versmaß sprengt. In T. 1330 wiederum erklingt das „Blicket auf"-Motiv in seiner anfänglichen, dem Metrum verwandten Rhythmisierung. Das nahezu homophone Erscheinen dieses Motives in T. 1332 nähert sich tendenziell dem entsprechenden Metrum an. Jedoch wird letztes durch die Verwendung großer Notenwerte, insbesondere die mittels Haltebogen verbundenen zwei ganzen Noten zum Wort „auf", sehr stark verfremdet.

Chorus mysticus

Die den Chorus mysticus einleitenden Worte „Alles Vergängliche" entsprechen in ihrer rhythmischen Gestaltung gänzlich dem Textmetrum, indem die erste Silbe „Al-" mittels einer halben und die Silbe „-gäng-" qua punktierter Viertelnote hervorgehoben werden. Für den weiteren Verlauf bis T. 1470 („ist nur ein Gleichnis; das Unzulängliche, hier wird's Ereig-

Copyrighted material

nis; das Unbeschreibliche, hier ist's getan; das Ewig-Weibliche zieht uns hinan") kann Vergleichbares gesagt werden, wenn auch die Entsprechungen zwischen rhythmischer Gestaltung und Versmaß nicht so stringent zu beobachten sind wie in den beiden Anfangstakten. Deckungsgleich sind die Prononcierungen von „Gleich-", „-läng-", „-eig-", „-schreib-", „-tan", „Weib-" sowie „-an". Die sich anschließende Entwicklung ab T. 1471 verläuft in weitgehender Unabhängigkeit vom Versmaß (vgl. Kap. 2, Anm. 20), welche vorrangig in direktem Zusammenhang mit den zum Teil sehr ausgeprägten Melismen steht (z. B. T. 1475–1479: 2. Solo-Sopran). Überdies häufen sich innerhalb dieses Abschnittes Repetitionen größerer Notenwerte, insbesondere halber, aber auch ganzer Noten (z. B. T. 1780 f.: I. Alt, Sopran, Alt sowie II. Tenor bzw. T. 1500–1505: u. a. Alt, Tenor und I. Bass), die zusätzlich zu einer Independenz des melodisch-rhythmischen Ablaufes vom Textmetrum beitragen. Der Neueinsatz des (zumeist) homophonen Chores mit dem Anfangstext weist zunächst, analog zum Beginn des Chorus mysticus, Kongruenzen mit dem Versmaß auf, welche spätestens mit T. 1513 in Abschwächung bzw. gar nicht mehr erscheinen, was wiederum vornehmlich auf die oftmaligen und unmittelbar aufeinander folgenden Wiederholungen halber Noten zurückzuführen ist.

7.4.3.4 Text und harmonische Gestaltung

Anachoretenchor[50]

St.	Textverteilung und harmonische Gestaltung	T.
T I, B I, B II	Waldung, sie schwankt heran, Felsen, sie lasten dran, **es**----------	171–177
	Wurzeln, sie klammern an, Stamm dicht an Stamm hinan. **es**----------	177–186
	Woge nach Woge spritzt, Höhle, die tiefste, schützt; **Es es**----------	187–194
	Löwen, sie schleichen stumm-freundlich um uns herum, **f'/As As'° Ces es**	204–208
	ehren geweihten Ort, heiligen Liebeshort. **Es As f B** Es_5 **Es** (ohne Terz)	209–213

[50] Chor und Echo können hier zusammengefasst dargestellt werden, da letztgenannte Stimme keine wesentlichen harmonischen Änderungen enthält.

Copyrighted material

Una poenitentium

St.	Textverteilung und harmonische Gestaltung	T.
S II	Vom edlen Geisterchor umge- ben, wird sich der Neue kaum gewahr, $F^{\sim 9+}$ $F^{\sim 9+}$ **gisv**$^{7\cdot}$ $F^{\sim}$ **gisv** $F^{\sim}$ **B**	1206–1213
	er ah-net kaum das frische Leben, so gleicht er schon der heil'gen Schar. Es_3 **F** $F_5^{\sim 7}$ **B** **F**	1213–1219
	Sieh, wie er jedem Erdenban----de der alten Hülle sich entrafft, **F** **B** **Es** $Es^6/c^{7\cdot}$ **Bü** **B**	1222–1228
	und aus äthe----------rischem Gewande hervortritt erste Jugendkraft! **Es** B_5 **Fü**$^{\sim +9+}$ **B** $c_3^{4\cdot 3}$ $F^{\sim 9+}$	1229–1235
	Vergön---ne mir, ihn zu belehren! Noch blendet, blendet ihn der neue Tag. $F^{\sim 9+}$ **c** B_5---------- $F^{\sim 9+}$ **B**	1235–1243

Mater gloriosa

St.	Textverteilung und harmonische Gestaltung	T.
S	Komm! Komm! he- be dich zu höhern Sphä---ren! Wenn er dich ah---net, **Es**---------- **As** As_5 **As**----- $F^{\sim 9+}$ **F B Es g**----------$^{7\cdot 9+}$ **Es**	1249–1273
	folgt er nach. $F^{\sim 9+\cdot 8}$ **B**	

Doctor Marianus und Chor

St.	Textverteilung und harmonische Gestaltung	T.
T II. Chor	Blicket auf, blicket auf, alle reuig Zarten, Komm! Komm! Komm! **Es**----------**c**----------**As Es g**	1277–1285
T II. Chor	blicket auf, Komm! **g** **Es**	1286–1290
T	auf zum Retterblick, alle reuig Zarten, euch zu sel'gem Glück **Es** **b** $A^{\sim}$ f^{4---3} **Fes**	1291–1296
	dankend umzuar----ten! Werde jeder bess're Sinn $D^{\sim 9\cdot}$ $Ges^{4\cdot 3}$ $C^{\sim}$ Des_5	1297–1300
	dir zum Dienst erbötig; $D^{\sim 9\cdot}$ Es_5	1301–1303
I. Chor	Jungfrau, Mut-ter, Königin, Göttin, bleibe gnädig, bleibe gnädig, $F_3^{\sim 7}$ $G^{\sim 9\cdot}$ $As^{\sim 5-4+}$ $F^{\sim 7}$ **Es**--------- **B**---------- **Es**----------	1305–1315
	bleibe gnä- dig! Blicket auf… ------ **Des Es**	1317–1320

Copyrighted material

Chorus mysticus

St.	Textverteilung und harmonische Gestaltung	T.
Chor I+II	Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis; das Unzulängliche, hier wird's Ereignis; **Es** **b_3^6** **C^7** **Fes_5^{4+3}** **Des^7** **Fv^7** **B^7** **E^{7b-5}**	1449–1458
	das Unbeschreibliche, hier ist's getan; das Ewig-Weibliche zieht uns hinan **Cis^7** **D_5** **E_5** **C^7** **Des** **$f_5^{7\,4-3}/As_3^{9+}$** **B^7** **Es_3**	1459–1468

7.4.3.5 Interpretation des Textes durch die Musik

Anachoretenszene

Der Einleitungstext zur Anachoretenszene entfaltet zunächst ein atmosphärisches Stimmungsbild von starker Wirkung. Selbstredend hat die geschilderte Landschaft nichts mit einer herkömmlichen Naturumgebung gemein. Vielmehr versucht Goethe das imaginäre Bild einer transzendenten Landschaft in Worte zu fassen.[51] Dieses Primat des Atmosphärischen wird von Mahler äußerst sensibel in Musik umgesetzt.

Mahlers musikalische Gestaltung beschränkt sich jedoch bei weitem nicht nur auf das Atmosphärische. Der Umstand, dass Goethes Worte zunächst von einer Zwischenwelt, einem keimhaften Stadium erzählen, findet sein musikalisches Pendant in der Musik: Die gesungenen Akkorde enthalten keine Terz, befinden sich demnach harmonisch in der Schwebe (wenngleich es-Moll in den Takten 168 f. durch die Celli festgelegt wird, womit die ‚dunkle' Variante der Haupttonart vorerst dominiert). Zusätzlich unterstreicht es-Moll den noch keimhaften, noch verdunkelten Zustand („Puppenstand") des Geschehens, welches aber doch bereits in Beziehung zur göttlichen Liebe steht, die mit Es-Dur harmonisch symbolisiert wird. Das zugrunde liegende Thema basiert auf der „Veni"- bzw. „Accende"-Motivik (Korrespondenzen in Melodik und Rhythmik), erscheint aber aufgrund der davon abweichenden harmonischen Konstellation, der fahl klingenden Instrumentierung und vornehmlich der einen fast statischen Charakter erzeugenden Rhythmik verfremdet (Notenbeispiel 23).

Die vom Text ausgehende Stimmung bleibt in ihrem Grundzug gleich, trotz einigen in der Wortwahl liegenden Nuancierungen. Vor diesem Hintergrund ist auch die Gestaltung des Chorsatzes zu sehen, der durch seine

[51] Friedrich Oberkogler schreibt in seiner umfangreichen Faust-Exegese hierzu: „Völlig irrtümlich müßte es erscheinen, würde man die Verse zu reinem Wirklichkeitsbezug auflösen wollen [...]. Diese ‚natura naturata' liegt bereits hinter uns. Zwar spricht das ‚Was' dieses Bildes immer noch von einer Sinneswelt, das ‚Wie' jedoch läßt uns in seiner Bewegungsdynamik die Lebenskraft empfinden, die ‚natura naturans', die der ewig regen, lebenschaffenden Ätherspäre angehört. Was wir bei diesen Versen fühlen sollen, ist gerade nicht die physische Natur, sondern das Hervorgehen der elementarischen Welt aus der uns vertrauten Natur. Deshalb auch das Mitklingen des Echos, das uns eine Weitung in die Räume vermittelt, ein sphärenhaftes Erlebnis bedeutet, in dem sich das Geistige von der Natur losringt" (Friedrich Oberkogler, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil. Werkbetrachtung und geisteswissenschaftliche Erläuterungen*, Schaffhausen 1982, S. 686 f.).

Copyrighted material

homophon-akkordische Faktur mit vielen Akkordwiederholungen und insbesondere ein stets wiederkehrendes rhythmisches Motiv ostinaten Charakter trägt. Dieses Motiv dominiert sowohl den Vokal- als auch den Instrumentalsatz und erzeugt durch seine beständige Präsenz eine geradezu mantrische Wirkung. Eine gewisse Neigung zur Gleichförmigkeit ist bereits dem Text zueigen, indem pro Sinneinheit zuerst ein Objekt und daran anschließend dessen Eigenschaft Erwähnung finden. Auch dieses in der Sprache strukturbildende Prinzip wird in die musikalische Umsetzung der Worte aufgenommen und spiegelt sich in der rhythmischen Gestaltung des Ostinatomotives wider. Auffallend ist Mahlers ungewöhnliche Behandlung der Sprache, die deutlich in Richtung eines Sprechgesanges tendiert, der sich im *Lied von der Erde* noch manifestieren soll. Die ausgeprägte Deklamatorik, welche den Gesang in dieser Passage maßgeblich prägt, hängt vorderhand mit der oben beschriebenen rhythmischen Gestaltung zusammen. Dadurch wiederum kommt es zu einer tendenziellen Isolation von Wortgruppen (z. B. T. 171 ff.: „sie schwankt heran"), Wörtern (z. B. T. 181: „Stamm dicht") und sogar Silben (z. B. T. 171: „Waldung"). Jedoch stellt dies kein für sich stehendes Spiel mit Sprachelementen dar – vielmehr liegt eine direkte Konsequenz aus der Semantik des Textes vor: Die Anachoretenszene zeigt eine geradezu ins Extreme gesteigerte Einverleibung der Textaussage und semantischen Mikrostruktur in die musikalische Gestaltung. Legt man die Interpretation Oberkoglers zugrunde, Goethe schildere ein „sphärenhaftes Erlebnis [...], in dem sich das Geistige von der Natur losringt", so fügt sich Mahlers Musik dieser Semantik des Textes nahtlos an. Seine Behandlung des Goethe-Textes, dessen Dissoziation gewissermaßen, kommt eben dem erwähnten Losringen, dieser geradezu erfolgenden Verflüchtigung (von) der Materie – somit auch der Sprache – sehr nahe. Aufgrund des in jeder Textzeile identischen rhythmischen Motives erhalten die Bestandteile der geschilderten Örtlichkeit – Waldung, Felsen, Wurzeln, Woge und Höhle – eine besondere Betonung.

Innerhalb der Gestaltung des Chorsatzes fällt die durchgehend beibehaltene Akkordik ins Auge. Doch trotz der in ihr liegenden Statik bleibt eine subtile Beweglichkeit enthalten (Echostimmen), die in ihrer ‚Feinstofflichkeit' durchaus an die für den Menschen nicht greifbare Welt der Anachoreten gemahnt. Eine wichtige Bedeutung hinsichtlich der Bildung von Atmosphäre kommt der Einbeziehung von Räumlichkeit innerhalb der Musik zu. Diese Räumlichkeit wird nicht direkt, etwa mittels eines Fernorchesters, erzeugt, sondern liegt in der satztechnischen Gestaltung selbst begründet. Hauptsächlich ist daran das komponierte Echo beteiligt, das den Eindruck einer Dreidimensionalität plastisch hervortreten lässt. Aber auch die durchsichtige Besetzung enthält deutlich zu unterscheidende Ebenen: die Melodie der Holzbläser, das ostinate Motiv der tiefen Streicher, die Liegetöne im Holz und der 1. Violine sowie der bereits erwähn-

Copyrighted material

te Chor. Obzwar die einleitenden Worte (notwendig) materieller Natur sind, haftet der geschilderten Szene doch bereits etwas Ätherisches an, was in der Musik in Form von durch das Fehlen der definierenden Terz gleichsam körper- und geschlechtslosen Akkorden Erwiderung findet.
Ein besonderes Charakteristikum dieses Abschnittes liegt in der außerordentlichen Transparenz des gesungenen Wortes. Diese wird insbesondere erreicht durch die Anweisung „Scharf aussprechen und rhythmisieren", die bereits erwähnte dünne Besetzung und zudem den auch im Bereich der Artikulation liegenden Unterschied zwischen einigen Instrumentalstimmen mit ihrer kantablen Legatophrasierung und der den Chor hervortreten lassenden Staccatoartikulation in Verbindung mit einer streng syllabisch erfolgenden Textverteilung.
Teilweise erscheinen Effekte, die eine Tendenz zum Lautmalerischen aufweisen: Der punktierte Rhythmus in T. 173 korrespondiert mit dem dazugehörigen Wort „schwankt", die tiefen Bässe lassen das „lasten" schwerfällig erscheinen, und die aufsteigende Tonleiter in den Takten 173 f. ist dem Inhalt der Wortfolge „an Stamm hinan" adäquat. Die staccato-Artikulation wird mit dem letzten Zeilenpaar aufgegeben, womit der Charakter eine zwar nicht grundlegende, aber doch einer gewissen Signifikanz nicht entbehrende Wandlung durchmacht. Der Gestus wirkt erhaben, religiosohaft, was dem Inhalt des Verses, dem „heiligen Liebeshort", konvergent geführt ist. Bezeichnenderweise wandelt sich der vormals extrem linear konzipierte Satz bei jenen Worten, die vom zentralen Topos des Werkes – der göttlichen Liebe – künden, zu einer in Form eines kurzen, choralartigen Abschnittes gestalteten strukturellen Einheit von Rhythmus und Melodik – zugleich eine *Noema*-Figur.

Una poenitentium/Gretchen (T. 1205–1248)
Diese Passage der Una poenitentium ist gekennzeichnet von einer besonders hohen Dichte von Leitmotiven, die allenthalben in Erscheinung treten, dies sowohl in den instrumentalen Stimmen als auch im Gesang. In dieser ständigen Arbeit mit den bereits aus dem ersten Satz bekannten Motiven zeigt sich ein überaus starkes sinfonisches Element. Darüber hinaus werden sie ganz bewusst in Kongruenz zum Inhalt des gesungenen Textes eingesetzt. Zu „er ahnet kaum das frische Leben, so gleicht er schon der heil'gen Schar" erscheint in der Singstimme das vormals bei „Imple superna gratia, quae tu creasti pectora" eingesetzte Thema. Das „gratia"-Motiv wird zusätzlich vom 1. Horn wie unterstreichend gebracht (T. 1216–1218). Das verkürzte und variierte „Imple"-Thema wird vor allem von den Violinen ab T. 1220, gleichfalls im Sinne einer Bekräftigung, gespielt. Die Botschaft lautet somit: Das „frische Leben" wurde der Faust-Seele durch die himmlische Gnade zuteil. Zu „der alten Hülle sich entrafft" erscheinen in der Solo-Violine und der Viola das modifizierte „cordibus"-Motiv (T. 1226 f.). Wiederum ist das mit dem Herzen emp-

Copyrighted material

fangene göttliche Licht in den Entelechieprozess einbezogen. Daran schließen sich das verkürzte „Veni"-Thema sowie dessen Diminution an (T. 1228–1232: Trompeten, Hörner), womit erneut auf die Wirkung des Heiligen Geistes rekurriert wird. Gleichzeitig mit „Noch blendet" tritt das „spiritus"-Motiv in den Trompeten auf (T. 1238). Das „blendet ihn der neue Tag" wird mit Hilfe der zweiten Hälfte des „Imple"-Themas („superna, superna gratia") von der Singstimme gestaltet: Der „neue Tag", das Erwachen der Faust-Seele in die himmlischen Regionen hinein, ist durch die göttliche Gnade geprägt – ohne Unterbrechung folgt sogleich das modifizierte „Accende"-Thema, verbunden mit dem gleichfalls abgeänderten Motiv der Mater gloriosa, bekräftigend von Hörnern und Trompeten gespielt (T. 1243–1248). Die inhaltliche Korrespondenz ist wiederum deutlich: Die Una poenitentium singt vom Licht des „neuen Tag[es]", welches die im Aufsteigen begriffene Seele Faustens momentan „noch blendet" – die Instrumente antworten entsprechend mit dem Motiv zu „Accende lumen", dem von oben gespendeten Licht der Erkenntnis, sowie dem Motiv der zuvor bereits angesprochenen Mater gloriosa („Vergönne mir..."). Bezeichnend ist an dieser Stelle die durch Mahler gesetzte Verschaltung der beiden geistigen Bewegungsrichtungen: das (bereits in Goethes Versen geschilderte) Aufsteigen der Faust-Seele und das gleichzeitig (qua „accende"-Motivik) ‚von oben' herabgegossene göttliche Licht – womit ein besonders ansprechendes Beispiel für die textüberhöhenden Qualitäten der Musik Mahlers gegeben ist. Weiterhin fällt die über weite Strecken übersichtlich gehaltene Harmonisierung im Bereich der erweiterten Kadenz auf, welche mit der innigen Schlichtheit Gretchens (der Una poenitentium) korrespondiert. Die darauffolgenden Takte liefern ein Klangbild des „neuen Tages": Zum erwähnten Blechbläsersatz kommen insbesondere Celesta sowie 1. und 2. Harfe hinzu, die von den Streichern ergänzt werden. Diese Instrumentation bewirkt einen leichten, zarten Klang, der mit dem Inhalt des gesungenen Textes, der Befreiung von der Erdenschwere, unzweideutig in Beziehung steht. Die vorab beschriebene, zumindest partielle Unabhängigkeit der rhythmischen Gestaltung der Singstimme trägt überdies zum Charakter der Leichtigkeit bei. Harmonisch dominiert B-Dur – die bei Schubart vermerkte Semantik fügt sich passend ein.[52] Auffallend ist der wiederholte Einsatz eines mit großer None versehenen Dominantseptakkordes, der an Textstellen verwendet wird, in denen die Rede von der filigranen Transzendenz der neuartigen Gefilde ist („edlen Geisterchor umgeben", „ätherischen", „Jugendkraft", „neue").

[52] U. a. „*Hoffnung, Hinsehnen* nach einer bessern Welt" (Schubart, *Ästhetik der Tonkunst*, S. 377).

Copyrighted material

Mater gloriosa (T. 1249–1273)

Das bereits erwähnte, vom Bläsersatz in den Takten 1244–1246 gespielte Motiv der Mater gloriosa stellt nicht nur die Rekurrenz auf die an sie gerichtete Bitte der Una poenitentium dar, sondern fungiert darüber hinaus auch als Vorankündigung ihres eigentlichen Auftrittes. Die Mater gloriosa, Sinnbild göttlicher Gnade und Weisheit, erfährt schon in Goethes Text eine im wahrsten Sinne des Wortes herausgehobene Position, indem sich ihr Sitz, für andere unerreichbar, symbolisch auf dem höchsten Gipfel befindet. Darüber hinaus verleiht die musikalische Gestaltung der Mater gloriosa einen Nimbus von Zartheit, gleichsam als Ausdruck unendlicher Liebe, aber auch der höchsten Gefilde. Diese Charakteristika finden musikalisch ihr Äquivalent in der reduzierten Besetzung, der Instrumentation: Flöte, Harmonium, Celesta, Klavier, Harfe, Viola und Cello; der Dynamik in Verbindung mit der Vortragsbezeichnung „dolcissimo", speziellen Spielweisen: Flageolett (Harfe) und Tremolo (Celesta) und insbesondere der Harmonisierung mit der Doppeldominante (F-Dur, nach Schubart „Gefälligkeit und Ruhe"[53]).

Das Leitmotiv der Mater gloriosa zeichnet sich durch Kantabilität aus, wobei die zweifach auftretende große Sexte der Melodik einen besonderen Ausdruck von Lieblichkeit verleiht. Der melodische Verlauf des Solo-Soprans ist auffallend schlicht, ohne jeden Anflug von artifizieller Ornamentik. Diese Stimme ist autark, d. h. ihre melodische Linie wird nicht von Instrumenten übernommen. Letztgenannte kommentieren mit dem Mater gloriosa-Leitmotiv, welches in ihrer eigenen Stimme hingegen nicht auftritt. Das Nachfolgen in die „höhern Sphären" wird auch harmonisch aufgenommen, indem hier die Dominante B-Dur angesteuert wird (T. 1273).

Doctor Marianus und Chor

Der mit T. 1277 einsetzende Gesang des Doctor Marianus beginnt sogleich mit dem „Blicket auf"-Motiv. Die intendierte, sowohl äußerliche wie innerliche Aufwärtsbewegung ist in diesem Motiv in ungewöhnlich komprimierter Weise vorhanden. Neben der aufwärtsstrebenden Bewegung (*Anabasis*) trägt vor allem der am Motivende angestrebte Dreiklangston (bei der Wiederholung, die zugleich eine *Climax*-Figur ergibt [Notenbeispiel 24], ist es sogar der Grundton es) zum Ausdruck unbedingter Entschlossenheit bei. Überhaupt haftet dem Motiv ein stark gestischer Charakter an. Zu beachten ist die sehr differenzierte dynamische Gestaltung der „Komm"-Einwürfe des Chores. Das zuerst verlangte zwei- bzw. auch dreifache Piano unterstreicht die Intimität der bereits fortgeschrittenen Entelechie der Faust-Seele, während das subito erfolgende Fortepiano (T. 1285 und 1287) die Gewissheit nochmals bekräf-

[53] Schubart, *Ästhetik der Tonkunst*, S. 377.

Copyrighted material

tigt. Zudem erscheint das „Blicket auf"-Motiv in der Sing- sowie den entsprechenden Instrumentalstimmen (Violinen, Holz und Blech) in unterschiedlicher Rhythmisierung, was eine simultane *Schematoides*-Figur ergibt (Notenbeispiel 25). Der weitere Melodieverlauf ist von sekundweise höher gelegenen Einsätzen der einzelnen Phrasenabschnitte gekennzeichnet (T. 1291: g, T. 1295: a, T. 1299: b, T. 1301: c'), was nicht nur die Spannung erhöht und – semantisch passgenau – zwei aufeinanderfolgende *Climax*-Figuren erzeugt, sondern nochmals den Vorgang der seelischen Höherentwicklung musikalisch charakterisiert. Die daraufhin folgenden Begriffe „Jungfrau, Mutter, Königin" werden mit Seufzermotiven unterlegt, was dem Bittgestus entspricht. Zudem reihen sich zu diesen Worten drei Septimakkorde aneinander, wodurch der Ausdruck des Strebens unterstützt wird. Der weitere Verlauf des Doctor Marianus- sowie des Chorgesanges ist von starker Verbreiterung und Dehnung vieler Worte geprägt. Dies betrifft zuvorderst den Appell „Blicket auf" (ab T. 1332), „Werde jeder bess're Sinn dir zum Dienst erbötig" (ab T. 1344) sowie „Jungfrau, Mutter, Königin, Göttin, bleibe gnädig" (ab T. 1362), allesamt zentrale Begriffe und Aussagen sowohl dieser Passage als auch letztendlich des gesamten Werkes. Die Takte 1368–1371 bringen eine Übereinanderschichtung der Begriffe „Königin", „Göttin" und „Jungfrau", womit weniger die Attribuierung der Mater gloriosa per sé hervorgehoben wird, als vielmehr das Konglomerat ihrer Eigenschaften, aus dem heraus ihr Wesen entsprechend wirkt. Der Satz nimmt stark an Dichte zu, wozu insbesondere die versetzten Einsätze der Chorstimmen und die Hinzunahme der vollen Besetzung beitragen. Nicht zu vergessen ist die weiterhin oftmalige Verwendung der semantisch besetzten Leitmotive: So erscheint mehrfach das Motiv der Mater gloriosa, sowohl in den Sing- als auch den Instrumentalstimmen (z. B. Chorsopran: T. 1350–1353 „dir zum Dienst erbötig"; T. 1336 f.: Holzbläser). Gleiches gilt für das „Blicket auf"-Motiv, welches darüber hinaus Gegenstand motivischer Arbeit wird (z. B. als Augmentation in den Hörnern: T. 1356–1359) und somit das sinfonische Gepräge unterstreicht. Die Partie ist zudem von der Dominanz der Tonart Es-Dur geprägt, die hier durchaus als bewusst eingesetztes Vokabular des Erhabenen (wohl weniger – wie im ersten Satz – als direkte Referenz an die Trinität) gewertet werden darf. Überdies ist die Melodik des Doctor Marianus durch eine gewisse Schlichtheit gekennzeichnet, die auf den ersten Blick den elaborierten und hochgeistigen Versen Goethes gegenüber als inkongruent empfunden werden könnte (dieser Aspekt trifft insbesondere auch auf die hier nicht behandelten Passagen des Kinderchores zu).[54]

[54] Auf diese Eigentümlichkeit verweist bereits Mitchell: "There is certainly nothing simple about Goethe's text [...]. There is certainly nothing simple about Goethe's thought, especially in *Faust* II, nor about his often elliptical, sometimes abstract, use of language. And here [...] we touch on the paradox [...]: that the musical language of the Eighth is for the most part direct, concrete, and rela-

Copyrighted material

Chorus mysticus

Bemerkenswert ist die spontane Vereinigung der Chöre I und II zu einem homophonen Satz (*Noema*) am Beginn des Chorus mysticus, sodass gleichsam aus einem Munde die finale Botschaft erklingt. Der Eindruck der „Exterritorialität" (Adorno) wird durch die Vortragsbezeichnung „Wie ein Hauch" bekräftigt. Der Chor bekommt durch seine personelle Unabhängigkeit einen übergeordneten Status und stellt somit gleichsam einen *Chorus in excelsis* dar, der die Legitimation besitzt, das Resümee zu ziehen. Von Bedeutsamkeit in semantischer Hinsicht ist, neben der erneuten Dominanz von Es-Dur, die thematische Verwandtschaft des Chorus mysticus-Beginns mit dem Anachoretenchor, welche auf eine geistige Beziehung beider Passagen hindeutet, liegt doch bereits in der symbolhaft als Bergwelt geschilderten imaginären ‚Landschaft' ein potentielles Sichaufwärts-Bewegen, die Entelechie. Was sich in der Anachoretenszene zunächst keimhaft andeutet, erscheint nun vollendet. Diese ideelle Wandlung ist bereits an der Darbietung der musikalischen Thematik abzulesen: Die Melodik derAnfangstakte steht hier nicht mehr in es-Moll, sondern in der Dur-Variante, der Melodiefluss wird ungehindert fortgesetzt und nicht ständig durch Pausen unterbrochen. Das völlig unvermittelte Auftreten der unkonventionellen Tonart Fes-Dur lässt aufmerken, zumal sie dem Wort „Gleichnis" zugeordnet ist. Aufhellung bietet der Schluss des Verses, an dem der Begriff „Ereignis" zu lesen ist, der seinerseits E-Dur zeigt, welches in enharmonischer Beziehung zu Fes-Dur steht: Das „Gleichnis" ist somit auch auf harmonischer Ebene lediglich ein Abbild. Der weitere Verlauf des Chorus mysticus („Alles Vergängliche … hier ist's getan!") lässt das gesungene Wort deutlich hervortreten. Dies findet seine Ursache zunächst in der bis dahin recht sparsamen Besetzung. Mit Ausnahme des Horneinsatzes in T. 1462 spielt lediglich ein Streichquintett mit vornehmlicher Begleitfunktion. Partiell übernehmen die Instrumente Melodieabschnitte, ansonsten schaffen sie mit ihren Liegetönen einen zarten, aber doch basisgebenden Klanggrund. Eine weitere Ursache der klaren Prägnanz des Textes ist im langsamen Tempo zu finden, durch das die Worte dem Hörer regelrecht eingeprägt werden, zumindest Eindringlichkeit verliehen bekommen. Bereits Erwähnung fand der Umstand der überwiegenden Kongruenz von rhythmischer Gestaltung des Chorus-Beginns und Versmaß, während der weitere Verlauf, hier voran die Wiederholungen von „zieht uns hinan", durch weitestgehende Independenz bezüglich des Textmetrums gekennzeichnet ist. Hierin manifestiert sich erneut Mahlers ziel-, d. h. aussageorientiertes Arbeiten, selbst im Bereich des Formal-Technischen, hier der rhythmischen Gestaltung der Sing-

---

tively simple […] in a way that Goethe's language is not. […] Nonetheless the paradox remains: a complex text, but a radically simple or simplified music […]. For all that, the package works. Text and music offer a unity, not a dichotomy" (Donald Mitchell, "Mahler's paradoxical Eighth", in: Nikkels/Becqué [Hrsg.], *A 'Mass' for the Masses*, S. 192).

Copyrighted material

stimmen bzw. deren Beziehung zum metrischen Ablauf der Textvorlage: Die Anbindung an das Versmaß in dem Abschnitt, der noch von Allusionen an das Irdische handelt, ist sicherlich kein Zufall. Gleiches, wenn auch gewissermaßen unter ‚umgekehrten Vorzeichen', gilt für die Unabhängigkeit der Rhythmik in den Passagen, welche die Loslösung von der Materie zum Inhalt haben. Einer besonderen Erwähnung bedarf die Gestaltung der Takte 1464–1467, die gleichzeitig über Mahlers Auffassung der Worte „das Ewig-Weibliche" wichtige Hinweise gibt. Mahler unternimmt hier den einfachen, aber dafür umso aussageträchtigeren Kunstgriff der Kombination der Worte „das Ewig Weibliche" mit Elementen des Mater gloriosa-Leitmotives (Notenbeispiel 26). Diese Gestaltung lässt einige Schlussfolgerungen zu:

- Das „Ewig-Weibliche" ist der Mater gloriosa adäquat, wenn nicht sogar mit ihr identisch.
- Da die Mater gloriosa als Symbol der göttlichen Weisheit dient und dementsprechend kein Bezug zu etwas Irdisch-Personellem besteht, trifft dies somit ebenso auf das „Ewig Weibliche" zu, welches als daraus folgende Konsequenz nicht im Sinne einer Person, sondern vielmehr eines übergeordneten Prinzips interpretiert werden muss.
- Die kompositorische Gestaltung dieser Passage in Wort und Ton offenbart Mahlers Auffassung des „Ewig-Weiblichen" und widerlegt sämtliches Psychologisieren bezüglich der Beziehung zu seiner Frau. Selbstverständlich muss zwischen den in familiärer Hinsicht gänzlich andersartigen Situationen der Jahre 1906 und 1910, dem Jahr der Uraufführung des Werkes, unterschieden werden. Gleichwohl ist Mahlers Verzweiflungs- und – vor allem – Liebestat der an Alma gerichteten Widmung seiner Achten Sinfonie[55] nicht zwangsläufig mit einer angeblichen Identifizierung Almas mit dem „Ewig Weiblichen"[56] gleichzusetzen, wie seine musikalische Exegese der betreffenden Passage beweist.[57]

Das zu den Worten „zieht uns hinan" erklingende Motiv wird dreimal aufwärts sequenziert, was der textinterpretierenden Funktion der Musik einen höchsten Grad an Deutlichkeit verleiht. Ebenso zeigt diese dem

---

[55] Relativierend kommt zudem hinzu, dass Mahler seiner Frau schon einmal eines seiner großrahmigen Werke, die Fünfte Sinfonie, gewidmet hatte.

[56] Vgl. Floros, *Mahler III*, S. 234.

[57] In diesem Zusammenhang darf dem Umstand besondere Bedeutung beigemessen werden, dass Mahler trotz der extremen Belastungen im privaten Bereich mit offenbar ungeminderter Zielstrebigkeit die Uraufführung seiner Achten Sinfonie vorantrieb. Ein in mancher Literatur ihm attestiertes pathologisches Verfallensein seiner Frau gegenüber hätte wohl zumindest einen Aufschub dieser Aktivitäten mit sich getragen. Unweigerlich ist man an den am 10.12.1895 an Anna von Mildenburg gerichteten Brief erinnert, in dem Mahler – wiederum einer innig geliebten Frau gegenüber – von seiner „Mission" spricht, die ihm „über Alles heilig" sein müsse (vgl. *Briefe an Anna von Mildenburg*, S. 54). Auch de La Grange äußerte bisweilen, Mahler habe sich „immer als Gesandter betrachtet" (Henry-Louis de La Grange, „Gustav Mahler auf der Suche nach der verlorenen Unendlichkeit", in: Lieberwirth [Hrsg.], *Bericht über das IV. Internationale Gewandthaus-Symposium*, S. 19).

Copyrighted material

Kontext des „Ewig Weiblichen" zugehörige Stelle erneut das Mater gloriosa-Leitmotiv und insistiert somit nochmals auf die besondere Korrelation dieser beiden Symbole göttlicher Weisheit. Die Intensität der durch diese Gestaltung betonten Worte und ihrer Botschaft wird aufgrund der Einbeziehung von Instrumentalstimmen in die motivische Arbeit zusätzlich verstärkt. Die Worte „Ewig! Ewig!" werden mit dem Kopfmotiv des Mater gloriosa-Leitmotives belegt, worin eine in interpretatorischer Hinsicht signifikante Doppelbedeutung liegt: Einerseits erscheint in dieser Form nochmals eine Reminiszenz an das Ewig-Weibliche. Weiterhin kann „ewig" auch im erweiterten Sinne verstanden werden, denn ewig waltet die hinanziehende, d. h. die Fortentwicklung des Menschen und die Welt lenkende Liebes-Schöpfermacht der göttlichen Weisheit.[58] Die Takte 1494–1497 zeigen die Worte „Ewig! Ewig!" in geradezu hypertrophierter Form, was mittels starker Augmentation und auffallend hoher Lage erreicht wird. Gleichzeitig erscheint die auf drei Viertelnoten verkürzte Diminution, die darüber hinaus dem Beginn des zweiten Abschnittes des Mater gloriosa-Motives entspricht. Mit dieser motivischen Verschränkung wird erneut eine Verbindung zwischen dem „Ewig Weiblichen" und der Mater gloriosa hergestellt. Die Harfe spielt zum Wort „zieht" (T. 1482 f., 1498–1501) triolische Läufe – so man die Triolen als ein Symbol der Trinität ansehen möchte, kann in diesem Sinne auch eine Verbindungslinie zum ersten Satz gezogen werden. Eine erwähnenswerte Signifikanz erhält das Wort „zieht" in der Verknüpfung mit Motivik des „Accende"-Themas, die in den Takten 1504 f. sehr deutlich von den Hörnern gebracht wird und schon vorher mehrfach zum selben Wort in Erscheinung getreten ist. Auf semantischer Ebene besteht denn auch ein Bindeglied zwischen beiden Textpassagen, stellt doch der Inhalt des „Accende"-Verses eine geistige Grundlage der im Wort „zieht" angedeuteten Entelechie dar, zumal das den Sinnen und dem Herzen entzündete Pfingstfeuer als Kraftspender für den nach geistiger Fortentwicklung strebenden Menschen interpretiert werden kann. Zudem wird aufs Neue eine (diesmal indirekte) Verbindung zur Mater gloriosa hergestellt, da die Vokabel „zieht" im Satzzusammenhang dem „Ewig Weiblichen" angehört. Das zweite Erscheinen der letzten Strophe weist in mehrfacher Hinsicht Modifikationen auf, die auch im Hinblick auf die interpretatorische Funktion der Musik Signifikanz besitzen:

---

[58] Landmann hingegen stellt folgende These auf: „so wird später [in der Achten Sinfonie, S. H.] von Erleuchtung, von erlösender Liebe gesprochen, welche Metaphern durchaus nicht an transzendente Vorstellungen gebunden sind, sondern sich zugleich als Appell an die Menschheit, an das Diesseits richten" (*Beiträge zur Musikwissenschaft* Heft 1/1975, S. 33). Der starke Mitteilungswille Mahlers an seine Mitmenschen ist ein unbestreitbarer Tatbestand, sprach er doch im Zusammenhang mit der Achten Sinfonie sogar von einem „Geschenk an die Nation" (vgl. Specht, S. 252). Ein Fehlen „transzendenter Vorstellungen" zu konstatieren, führt jedoch vom Konzept sowohl der Achten als auch der ihr zugrundeliegenden Texte völlig ab. Erinnert sei hier nochmals an Mahlers Ausspruch, Musik müsse immer „ein Sehnen über die Dinge dieser Welt hinaus" beinhalten (*NBL*, S. 138).
Zur o. g. Motivkombination vgl. auch Wildhagen, *Die* Achte Symphonie *von Gustav Mahler*, S. 337.

Copyrighted material

- Der Text ist radikal verkürzt, indem Mahler lediglich den Anfangs- und den beschließenden Satz verwendet. Somit wird nach dem „Vergängliche[n]" sogleich die Konklusion, das „Ewig Weibliche" und damit die göttliche Weisheit, angestrebt, gleichsam als endgültiges, unumstößliches Faktum.
- Der Beginn erfolgt im Vergleich zum ersten Einsatz des Chorus mysticus um eine Quarte nach oben versetzt. Dies erzeugt eine nochmalige Steigerung des mittlerweile hymnischen Ausdruckes und entspricht ganz der Semantik des dazugehörigen Textes, die stellvertretend für die Aussage des gesamten Satzes wie des vollständigen Werkes steht: die geistige Höherentwicklung des Menschen.
- Der Fortissimo-Einsatz birgt eine starke Überzeugungskraft in sich im Sinne von Bekräftigung und Gewissheit.
- Alle Singstimmen, Chöre wie Soli, sind nunmehr vereinigt. Die Kraft des Wortes wird somit nochmals gesteigert. Die ersten Takte (1506–1511) werden zudem ausschließlich von der Orgel („Volles Werk") begleitet, wodurch einerseits die Singstimmen plastisch hervortreten und andererseits der im weitesten Sinne vorhandene sakrale Gestus Bestärkung findet.[59]

Zu „zieht uns hin-" erscheint eine Halbetriole (T. 1523), womit möglicherweise erneut ein Hinweis zu einer bedeutsamen semantischen Ebene des ersten Satzes, der Trinität, gegeben sein könnte. „Hinan" ist denn auch das letzte Wort, welches gesungen wird. In dieser Vokabel findet sich die Gesamtheit der im Werk enthaltenen Aussagen und Botschaften extrem komprimiert, kann sie doch als eine Art Fokus im Hinblick auf die in den Texten beider Sätze thematisierten Läuterungs- und Entwicklungsbestrebungen angesehen werden. Die nachhaltige Betonung von „hinan" lässt gleichzeitig ein Unterstreichen des Vertrauens auf Erlösung ‚von oben' zu. Einer gesonderten Betrachtung bedarf die kontrapunktische Setzweise, mit der Mahler diesen Abschnitt bedachte. Während der Beginn des Chorus mysticus in beinahe choralartiger Homophonie (*Noema*) erscheint, zeigt sein Mittelpart („Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan") ein hochartifiziell-polyphon gearbeitetes, zum Teil überaus dichtes Stimmengeflecht. Diese Satzfaktur führt zu einer weitgehenden Unverständlichkeit des genauen Wortlautes. An dieser Stelle weist Mahlers vokalsinfonische Arbeit deutlich in die Richtung, die sich später, wenngleich mit anderen musikalischen Mitteln erreicht, im Finalsatz des *Lie-*

[59] "Long studies could [...] be written about Mahler's original and wholly modern use of solo voice and chorus, with an unsurpassable mastery of sonority, color, timbre and acoustics. Consider for example [...] the concluding, crescendo tutti in which the instruments suddenly break off at the climax, leaving the voices supported by the organ alone. Ultimately, it is the basic theme of the Veni Creator, symbolizing man's progress towards a higher truth, that dominates the entire work and gives it its unity" (Henry-Louis de La Grange, "The Eighth: Exception or crowning Achievement?", in: Nikkels/Becqué [Hrsg.], *A 'Mass' for the Masses*, S. 137 f.).

Copyrighted material

des von der Erde als Prinzip manifestieren soll: die innige Anverwandlung von Textaussage und Musik in neuartiger Qualität. Bereits dieser Abschnitt des Chorus mysticus überschreitet eindeutig die Grenze der reinen Vertonung. Vielmehr wird der Zustand Faustens in der letzten Phase seiner Entelechie geradezu auskomponiert. Petra Zimmermann verweist in diesem Zusammenhang auf den „Sprachklang"[60] in der Achten sowie auf die Besonderheit der „Wortkontrapunktik".[61] Sie nennt weiterhin die Auffälligkeit der wiederholten Übereinanderschichtung verschiedener Vokale im Mittelteil des Chorus mysticus, wodurch das Klangliche vermehrt in den Vordergrund träte. Zimmermann spricht hierbei direkt von „einer Verselbständigung des Klanges"[62] und interpretiert diese als Sinnbild des „Unbeschreiblichen" und des von Mahler in seinem Brief vom Juni 1909 erwähnten „Unzulänglichen".[63]
Ein kurzer Blick muss abschließend auf die leitmotivische Gestaltung, die unmittelbar auf das Verklingen des Chores folgt, gerichtet werden. Die Takte 1524–1528 zeigen das „Accende"-Thema, das nahtlos in die quasi „exterritoriale" (Adorno), da vom Fernensemble gebrachte Reminiszenz des „Veni"-Themas übergeht. Im Verein mit der vorher vom Chorus mysticus gebrachten Mater gloriosa-Motivik (und auch dort deutet sich das „Accende"-Thema, wie erwähnt, bereits mehrfach an) sind in der Schlusspassage brennpunktartig die zentralen Prinzipien der beiden Texte vereinigt: der Creator spiritus mit seiner schöpferischen Liebesmacht, das dadurch geförderte Entelechiestreben des Menschen und eben die Gnade der himmlischen Weisheit, symbolisiert in der Mater gloriosa. An dieser Stelle darf erneut an den Brief Mahlers an seine Frau erinnert werden, in welchem der Komponist seine Ansichten bezüglich des „Ewig Weiblichen" erläutert und jenem ein „Ewig Männliches" gegenüberstellt.[64] Die eben beschriebenen Takte enthalten eine Verschmelzung dieser beiden Prinzipien, gewissermaßen eine *unio mystica*.[65] Inhaltlich-semantisch wie

---

[60] *Musica* Heft 1/1993, S. 12–15
[61] Ebd., S. 12 ff.
[62] Ebd., S. 13.
[63] „Die Unbeschreiblichkeit des Ereignisses, die Mahler hier heraushebt und damit das ‚Versagen' der Sprache werden bei der Vertonung überdeutlich, indem die Worte sich in reinen Klang auflösen. Der Text selbst rückt bei allen wortkontrapunktischen Stellen in den Hintergrund: Er wird von Mahler vorweg interpretiert und sein Gehalt musikalisch umgesetzt – der Text wird bloßes kompositorisches Material. Für die Singstimmen bedeutet dies, daß sie eine instrumentale Behandlung erfahren: nicht nur in bezug auf die hohen technischen Anforderungen, sondern vor allem dadurch, daß sie eben nicht den Text verständlich übermitteln, sondern die Musik als Klang bereichern" (Ebd., S. 14).
[64] Vgl. *GoR*, S. 388 ff.
[65] Entsprechendes ist auch bei Wildhagen zu lesen: „Hier erst, in der nur noch als Mystik zu erahnenden Region [...] löst sich der Gegensatz zwischen ‚Ruhen' und ‚Streben' auf, und so wie kompositorisch das Liebesthema zu den letzten chorischen Takten des Werkes übergeht in das Thema des Schöpfer-Geistes [...], hebt sich am Ende [...] auch die Polarität von ‚Ewig-Weiblichem' und ‚Ewig-Männlichem' auf" (Wildhagen, *Die* Achte Symphonie *von Gustav Mahler*, S. 416). Isabelle Werck erweitert den Aspekt von männlichem und weiblichem Prinzip ins Kosmische: "Mahler's ideal was to embrace the whole universe, to establish the complete harmony between the macrocosm and the

Copyrighted material

musikalisch ist hier der eigentliche Höhepunkt des Werkes erreicht: Die musikalischen wie inhaltlichen Hauptaspekte, die „Veni-", die „Accende-" und die Mater gloriosa-Motivik werden vereinigt. Die damit unmittelbar verbundene, oben erwähnte Union des männlichen und weiblichen Prinzips, der strebenden Schöpferkraft und der himmlischen Liebe in Musik zu setzen, dürfte wohl Gustav Mahlers eigentliches Anliegen in seiner „Messe"[66] gewesen sein – ein klingendes Symbol der wesenschaffenden (creator spiritus) Liebe (Mater gloriosa) der Menschheit darzubringen.[67]

---

microcosm" (Isabelle Werck, "Cosmogony of the Eighth Symphony", in: Nikkels/Becqué, *A 'Mass' for the Masses*, S. 90 f.).

[66] Dieses Wort ist in Alfred Rollers bekanntem Essay überliefert und bietet zugleich ein eindrucksvolles Beispiel für Mahlers zutiefst individuell geprägte Religiosität: „Gott ist die Liebe und die Liebe ist Gott. Diese Idee kehrte in seinem Gespräch tausendfältig immer wieder. Ich fragte ihn einst, warum er eigentlich keine Messe schreibe. Er schien betroffen. ‚Glauben Sie, daß ich das vermöchte? Nun, warum nicht? Doch nein. Da kommt das Credo vor.' Und er begann das Credo lateinisch herzusagen. ‚Nein, das vermag ich doch nicht.' Aber nach einer Probe der ‚Achten' in München rief er mir in Erinnerung an dieses Gespräch fröhlich zu: ‚Sehen Sie, das ist meine Messe!'" (Alfred Roller, Vorwort zu *Die Bildnisse von Gustav Mahler*, Leipzig/Wien 1922, zit. nach Gilbert Kaplan [Hrsg.], *Das Mahler Album. Bilddokumente aus seinem Leben*, New York/Wien 1995, S. 27).

[67] Die Vorstellung eines ‚weiblichen' und eines ‚männlichen' Gotteselementes findet sich in verschiedenen mystischen Traditionen. Ein markantes Beispiel stellt die kabbalistische Lehre der sog. zehn *Sefirot*, der „mystischen Gestalt der Gottheit" (Scholem), dar. So ist z. B. bei Gershom Scholem über die neunte und zehnte *Sefira* zu lesen: „Als das Lebendige *par excellence* ist es [das „Bild des Gerechten", gemeint ist *Zaddik*, die neunte *Sefira*, S. H.] zugleich das Zeugende und in Symbolen des Männlichen repräsentiert. In der zehnten *Sefira*, der Königsherrschaft Gottes, *Malchuth*, oder der *Schechina* sind alle diese aktiven Momente zusammengefaßt und strömen in sie hinein wie ins Meer, das sie empfangend aufnimmt. Durch dieses Medium der letzten *Sefira* hindurch, die unter Symbolen des Empfangenden und Weiblichen vorgestellt wird, wirken die lebendigen Kräfte der Gottheit in die Schöpfung" (Gershom Scholem, *Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zu Grundbegriffen der Kabbala*, Zürich 1962, S. 35). Die Forschungen aktuellen Datums, hier sind an vorderster Stelle diejenigen von Karl Erich Grözinger zu nennen, berichten von kabbalistischen Vorstellungen, nach denen sich bestimmte Sefirot zu Paaren zusammenbilden: „Und es ist ein verbreitetes kabbalistisches Motto, dass nur da Bestand verbürgt ist, wo Männliches und Weibliches verbunden sind" (Karl Erich Grözinger, *Jüdisches Denken, Theologie – Philosophie – Mystik*, Band 2, *Von der mittelalterlichen Kabbala zum Hasidismus*, Frankfurt/New York 2005 [fortan Grözinger, *Jüdisches Denken* 2], S. 110).

Copyrighted material

7.5 *Das Lied von der Erde* (Auszüge)

7.5.1 Mahlers Auswahl der Gedichte

Hans Bethges Sammlung von Nachdichtungen chinesischer Lyrik aus dem 8. Jahrhundert umfasst 80 Gedichte. Somit ist angesichts des lediglich sechs Gedichte beinhaltenden *Liedes von der Erde* von einer Präferenzbildung Mahlers auszugehen, wie dies schon bei seinen vorigen Liederzyklen (*Lieder aus Des Knaben Wunderhorn*, *Kindertotenlieder*) der Fall war. Dementsprechend schreibt Bekker:

> „Die sechs Gesänge waren nicht willkürlich aneinander gereiht, keine zufällige Folge von Sololiedern. Sie galten ihm als Ganzes, als Lebens- und Weltbild. Gesehen aus der Höhe des einsamen Wanderers, der sich zum Abschied rüstet, waren sie erfaßt aus dem Bewußtsein des Zusammenhanges mit dem Weltall."[1]

7.5.2 Erster Satz „Das Trinklied vom Jammer der Erde"

7.5.2.1 Textvorlage und Mahlers Version

Im Rahmen dieser Studie soll (wie auch etwaige sinologische Detailfragen) die Genese der hier thematisierten Texte vom chinesischen Original über verschiedene Übersetzungen bis hin zu den Nachdichtungen Hans Bethges nicht näher ausgeführt werden. Von vorrangigem Interesse ist das Verhältnis der Texte Bethges zu den Umformungen durch Mahler sowie zum musikalischen Werk. In diesem Zusammenhang sei auf die informative Abhandlung Kii-Ming Los verwiesen, welcher in übersichtlicher Weise die Beziehungen der chinesischen ‚Urgedichte' zu den unterschiedlichen Sekundärfassungen darstellt.[2]

---

[1] Bekker. *Mahlers Sinfonien*, S. 312

[2] Kii-Ming Lo. „Chinesische Dichtung als Textgrundlage für Mahlers ‚Lied von der Erde'", in: Vogt (Hrsg.), *Das Gustav Mahler Fest Hamburg*, S. 509–528. Los Abhandlung beschäftigt sich weniger mit Fragen des Wort-Ton-Verhältnisses im *Lied von der Erde* als vielmehr mit der Genese der diesem Werk zugrundeliegenden Sammlung von Nachdichtungen, Hans Bethges *Die chinesische Flöte*. Er zielt darauf ab, „die möglichen Einflüsse der Transposition des Inhalts und der Übertragung der Versformen auf die Komposition Mahlers darzustellen" (ebd., S. 509). Am Schluss seiner Ausführungen verleiht Lo dem *Lied von der Erde* den Stellenwert eines „Bekenntniswerkes von höchstem Rang, in dem nicht die ‚Worte' der Dichtungen Bethges, sondern ein Lebensgefühl interpretiert wurde, das Mahler in den [...] Versen der Dichtung der Tang-Zeit angesprochen haben mochte" (ebd., S. 518).

Copyrighted material

Hans Bethge:

Das Trinklied vom Jammer der Erde (nach Li-Tai-Po)

Schon winkt der Wein in goldenen Pokalen,–
Doch trinkt noch nicht! Erst sing ich euch ein Lied!
Das Lied vom Kummer soll euch in die Seele
Auflachend klingen! Wenn der Kummer naht,
So stirbt die Freude, der Gesang erstirbt,
Wüst liegen die Gemächer meiner Seele.
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Dein Keller birgt des goldnen Weins die Fülle,
Herr dieses Hauses, – ich besitze andres:
Hier diese lange Laute nenn ich mein!
Die Laute schlagen und die Gläser leeren,
Das sind zwei Dinge, die zusammenpassen!
Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit
Ist mehr wert als die Reiche dieser Erde.
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Das Firmament blaut ewig, und die Erde
Wird lange feststehn auf den alten Füßen, –
Du aber, Mensch, wie lange lebst denn du?
Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen
An all dem morschen Tande dieser Erde,
Nur Ein Besitztum ist dir ganz gewiß:
Das ist das Grab, das grinsende, am Ende.
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Seht dort hinab! Im Mondschein auf den Gräbern
Hockt eine wild-gespenstische Gestalt.
Ein Affe ist es! Hört ihr, wie sein Heulen
Hinausgellt in den süßen Duft des Abends?
Jetzt nehmt den Wein! Jetzt ist es Zeit, Genossen!
Leert eure goldnen Becher bis zum Grund!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Gustav Mahler:

Das Trinklied vom Jammer der Erde

Schon winkt der Wein im gold'nen Pokale,
doch trinkt noch nicht, erst sing' ich euch ein Lied!
Das Lied vom Kummer soll auflachend in die Seele euch klingen.
Wenn der Kummer naht, liegen wüst die Gärten der Seele,
welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang.
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Copyrighted material

Herr dieses Hauses!
Dein Keller birgt die Fülle des goldenen Weins!
Hier, diese Laute nenn' ich mein!
Die Laute schlagen und die Gläser leeren,
das sind die Dinge, die zusammen passen.
Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit
ist mehr wert, ist mehr wert, ist mehr wert als alle Reiche dieser Erde!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod!

Das Firmament blaut ewig,
und die Erde wird lange fest steh'n und aufblüh'n im Lenz.
Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?
Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen,
an all dem morschen Tande dieser Erde!
Seht dort hinab! Im Mondschein auf den Gräbern
hockt eine wild-gespenstische Gestalt.
Ein Aff' ist's! Hört ihr, wie sein Heulen
hinausgellt in den süßen Duft des Lebens!
Jetzt nehmt den Wein! Jetzt ist es Zeit, Genossen!
Leert eure gold'nen Becher zu Grund!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod!

Bethges Nachdichtung des „Trinkliedes vom Jammer der Erde" zeigt einen vierstrophigen Aufbau, wobei sich im Anschluss jeder Strophe ein aus einer Zeile bestehender Refrain findet. Mit Ausnahme der ersten beinhaltet jede Strophe sieben Zeilen in freien Reimen. Ein auffallendes Gestaltungsmerkmal ist in den häufig erscheinenden Zeilensprüngen zu finden. Der Versfuß wechselt ebenfalls relativ oft. Schon innerhalb der ersten Zeile offenbaren sich zwei unterschiedliche Versmaße: Die Strophe beginnt jambisch mit einem Alternieren von Senkung und Hebung, doch bereits bei „gold'nen Po-" wechselt das Metrum zum Daktylus. Der weitere Verlauf des Gedichtes ist rhythmisch ähnlich frei gestaltet.
Der Text schildert mit teilweise schonungslosem Sarkasmus die Begrenztheit materieller Güter sowie die Vorstellung der Ohnmacht des Menschen gegenüber seiner eigenen Endlichkeit. Die Einbettung dieses Inhaltes in ein Trinklied ist Ausdruck beißender Ironie. Viele der in Bethges Nachdichtungen thematisierten Topoi müssen Gustav Mahler zutiefst angesprochen haben.[3]

[3] Bruno Walter betont den persönlichen Charakter des *Liedes von der Erde* sowie die Verwandtschaft zwischen Bethges Texten und Mahlers Weltsicht: „Und es ist ein ‚Ichwerk', wie Mahler noch keines, auch nicht in seiner *Ersten*, geschaffen. Dort war es das natürliche Ichgefühl des jungen, leidenschaftlichen Menschen, dem sein persönliches Erlebnis die Welt verstellt. Hier aber wird, während die Welt unter ihm wegsinkt, das Ich selbst zum Erlebnis, eine Gefühlskraft ohne Grenzen entfaltet sich in dem Scheidenden; und jeder Ton, den er schreibt, spricht nur von ihm, jedes von ihm komponierte Wort, das vor tausend Jahren gedichtet wurde, drückt nur ihn aus – das *Lied von der Erde* ist der persönlichste Laut in Mahlers Schaffen, vielleicht in der Musik" (BW, S. 94). Möglicherweise rekurriert Walter auf eine von Wortlaut und Inhalt her vergleichbare Aussage Mahlers, der Anfang September 1908 brieflich gegenüber dem Dirigentenkollegen mit Bezug auf das *Lied von der Erde* bemerkt hatte: „Ich war sehr fleißig [...]. Ich weiß es selbst nicht zu sagen, wie das Ganze benamst

Copyrighted material

In der ersten Strophe hebt das lyrische Ich im Angesicht der bereits gefüllten Gläser zum Vortrag seines Liedes an. Es folgt sogleich ein erster Antagonismus, indem der Sänger „das Lied vom Kummer" ankündigt, welches seinen Zuhörern „auflachend in die Seele" klingen soll. Doch obwohl sich dieses „Auflachen" mit dem im Anschluss geschilderten Ausdruck von Depressivität und seelischer Zerrüttung auf den ersten Blick nicht kongruent verhalten mag, passt es durch seinen Gestus der trotzigen Verzweiflung in den Kontext dieser Verse. Der in seinem viermaligen Auftreten immer identisch bleibende Refrain – „Dunkel ist das Leben, ist der Tod!" – bringt im Grunde das Motto des gesamten Gedichtes, eine Fokussierung auf den Haupttopos der geschilderten Szenerie: die (angebliche) Nichtigkeit menschlicher Existenz.
In der zweiten Strophe werden Wein und Musik gepriesen, was sich im bereits von der ersten Strophe gebrachten Kontext einer sich andeutenden Katastrophe einigermaßen lächerlich ausnimmt. Das lyrische Ich schildert gleichsam eine Stimmung von ‚Brot und Spielen', die gegenüber dem, was die Erde ansonsten zu bieten hat, vorrangig ist. Im Spekulativ-Unklaren verbleibt, was es mit den „Reichen dieser Erde" auf sich hat.
Die dritte Strophe birgt in sich die schon vorab erwähnte extreme Diskrepanz zwischen dem ewig blauenden Firmament und der vergleichsweise kurzen Zeitspanne, die der einzelne Mensch auf der Erde ausfüllen darf, dazu noch mit der Gewissheit des am Lebensende wartenden, geradezu monströs klaffenden Grabes. Spätestens innerhalb dieser Strophe wandelt sich die den Text bestimmende Ironie in absoluten Sarkasmus. Ausdruck dieses Sarkasmus ist bereits die Verwendung einer Frage, an deren Anfang und Ende jeweils das Wort „du" als direkter Ausdruck unmittelbarer Ansprache jeden Lesers, platziert ist. Eine nochmalige Hypertrophierung des sarkastischen Gestus liegt in der implizit geschilderten Unsinnigkeit des Sich-Delektierens am Irdisch-Materiellen, da es sich hierbei doch nur um „morschen Tand", letztendlich also um Illusion handele. Nochmals findet eine Aufgipfelung des ohnehin beißenden Sarkasmus statt, indem, im Gegensatz zur flüchtigen Welt des Materiellen, das verschlingende Grab als im wahrsten Sinne des Wortes todsicherer Besitz des Menschen erwähnt wird.
Die vierte und letzte Strophe liefert den Höhepunkt der Dichtung mit der geradezu surrealistischen Schilderung einer sich als Affe entpuppenden „wild-gespenstische[n] Gestalt". Wieder wird eine antagonistische Situation beschworen, jetzt in der Form der Gegenüberstellung des heulenden Ungetüms und des „süßen Duft[es] des Abends". Die abschließende Aufforderung der Freunde, nun den Wein zu genießen, liefert, insbesondere durch die Verbindung mit dem erneut erscheinenden Refrain, den Eindruck, es handele sich um einen Toast auf eine im Diffusen verbleibende

werden könnte. Mir war eine schöne Zeit beschieden und ich glaube, daß es wohl das Persönlichste ist, was ich bis jetzt gemacht habe" (*GMB*, S. 371).

Copyrighted material

(und damit um so unheimlichere) Katastrophe. Auffallend ist die stark negativ besetzte Auffassung der Todesproblematik.

Die Texte zu Mahlers *Lied von der Erde*, insbesondere auch das Verhältnis von Bethges Nachdichtungen zum chinesischen Original, sind bereits Gegenstand mehrfacher Auseinandersetzungen gewesen. Berühmt-berüchtigt ist das (mittlerweile überholte) Verdikt Hans Mayers, das ein angebliches qualitatives Missverhältnis bezüglich der Bearbeitung bereits modifizierter Texte unterstellt.[4]
Mahlers Änderungen der Bethge'schen Textvorlage sind ganz unterschiedlicher Qualität. Sie reichen von einfachen Wortumstellungen bis hin zu Auslassungen ganzer Zeilen und eigenen Hinzufügungen. Unter formalem Gesichtspunkt fällt zunächst auf, dass Mahler den dritten der bei Bethge bestehenden vier Refrains eliminiert. Die dritte und vierte Strophe fasst er somit zu einer zusammen, wodurch sich die Gesamtstrophenanzahl auf drei reduziert. Inhaltlich erscheinen diejenigen Elemente besonders betont, die letztendlich den expressionistischen Charakter der Mahler-Fassung ausmachen (vor allem die Passage des in das Leben schreienden Affen).

Erste Strophe:
In der ersten Zeile erscheinen die „goldenen Pokale" im Singular. Die Zeilen drei und vier weisen lediglich eine Umstellung der Worte „auflachend" und „euch" auf. Einschneidendere Modifikationen zeigt hingegen der Vergleich der beiden Schlusszeilen mit Mahlers Fassung: Zum einen erfolgt eine Umstellung beider Zeilen. Des Weiteren ersetzt der Komponist „Gemächer" durch „Gärten" sowie das subjektbezogene „meiner" durch das allgemeine „der". Die Verknüpfung von „Seele" mit den „Gärten" bekommt in Kombination mit dem voranstehenden Begriff „wüst" sowie dem hinzugefügten „welkt hin" eine recht plastische Note, die den depressiven Grundgestus des Textes zu unterstützen vermag, zumindest fügt sich das Bild eines verwelkenden Gartens gut in den emotionalen Kontext des Gedichtes ein. Gesteigert wird die Aussagekraft dieses Bil-

[4] „Ärger beinahe ist die literarische Verwirrung im ‚Lied von der Erde': chinesische Lyrik, die keine ist, sondern inzwischen längst als mittelmäßiges Kunstgewerbe Hans Bethges erkannt wurde, als eine Poesie der exotischen Zutaten wie Jade und Pagode, weltenfern aller fernöstlichen Überlieferung, um so näher verwandt aber einem zweitrangigen Jugendstil. Damit nicht genug: alles wird von Mahler überdies, unbekümmert um Bethges lyrische Gebilde, weitergedichtet" (Hans Mayer, „Musik und Literatur", in: *Arnold Schönberg u. a. über Gustav Mahler*, Tübingen 1966, S. 144 f.). Mayer, vom Standpunkt des Literaturwissenschaftlers ausgehend, kritisiert am eigentlichen Zentralpunkt des Werkes vorbei. Ob die von Mahler verwendeten Textvorlagen Originale, Übersetzungen oder gar Übertragungen von Übersetzungen sind, spielt im Kontext der Werkaussage keine Rolle. Einzig und allein relevant ist der Text, den der Komponist während des Schaffensprozesses vor Augen hatte, zuvorderst dessen Botschaft, die sie für ihn persönlich übermittelt haben mag. Der von Mayer bemängelte Umstand der Erweiterungen durch Mahler ist ebenfalls aus dem Kontext der ‚Urbarmachung' des Textes, um bestimmte, für die Werkaussage notwendige Qualitäten zu erreichen, nicht wegzudenken.

Copyrighted material

des durch die Verknüpfung mit der Sphäre der „Seele". Letztendlich wird hiermit das ‚Eingehen' des menschlichen Gefühlslebens schlechthin, ein In-sich-Erstarren des Menschen symbolhaft geschildert.

Zweite Strophe:
Das bei Bethge am Beginn der zweiten Zeile stehende „Herr dieses Hauses" setzt Mahler an den Anfang der Strophe, sodass diese sogleich einen gewissen Aufforderungscharakter annimmt. Die erste Zeile weist überdies eine Wortumstellung auf, indem „des goldenen Weins" an das Zeilenende platziert wird.[5] „Ich besitze anderes" erscheint nicht mehr, ebenso „lange". Weiterhin ersetzt Mahler „zwei Dinge" durch das allgemeine „die Dinge" sowie „die Reiche" durch „alle Reiche". Insbesondere letztes besitzt erhöhte Signifikanz. Zumindest erlangt der „Becher Weins" eine extraordinäre Position dadurch, dass er offensichtlich eine größere Bedeutung als die Gesamtheit der „Reiche dieser Erde" besitzt.

Dritte/vierte Strophe:
Mahler schaltet die beiden letzten Strophen von Bethges Nachdichtung nahezu zusammen (eine leichte Zäsur entsteht nur durch die verkürzte Wiederaufnahme der Einleitungstakte).[6] Die Modifikationen in der dritten Strophe gehören ansonsten sämtlich der Kategorie der Eliminierung an. Sowohl „auf den alten Füßen" als auch die beiden Schlusszeilen „Nur ein Besitztum ist dir ganz gewiß: Das ist das Grab, das grinsende, am Ende" erscheinen in Mahlers Werk nicht. Zudem wird „lange" zu „lang" reduziert. Auffallen muss die Referenz an den Schluss des Finalsatzes in Form der von Mahler hinzugefügten Worte „und aufblüh'n im Lenz".[7] Über die Weglassung der zwei abschließenden Zeilen kann spekuliert werden. Zumindest ist eine Diskrepanz zwischen dem Inhalt dieser Worte und dem versöhnlich anmutenden Abschluss des Finalsatzes festzustellen, wo insbesondere die siebenmalige Repetition von „ewig" Mahlers Überzeugung eines Fortbestehens auch jenseits der Todesgrenze impliziert, wohingegen das „grinsende" Grab in Bethges Textfassung das Leben definitiv beendet, was in einem Missverhältnis zu Mahlers persönli-

---

[5] Vill begründet Mahlers Eingriff in den Text tonartenästhetisch: „Die Umstellung von ‚die Fülle des goldenen Weins' läßt sich im Zusammenhang mit dem thematischen Wechsel des Tongeschlechts (c-Moll–D-Dur–a-Moll–B-Dur) interpretieren. Damit kommt in der Mitte der Phrase auf das Wort ‚Fülle' das leuchtende D-Dur, während auf das Wort ‚Weins' wieder a-Moll erreicht ist, d. h. nicht die dionysische Selbstvergessenheit im Rausch ist gemeint, sondern das bewußt herbeigeführte, momentane Überbrücken der Auswegloslgkeit" (Vill, *Vermittlungsformen*, S. 166).

[6] Bekker sieht diese Strophe als Konsequenzbildung aus den beiden vorigen an: „Die dritte Strophe ist am ausführlichsten gehalten. Ergebnis beider vorangehenden. Aus Gegenüberstellung von Ewigkeit göttlichen und Zeitlichkeit menschlichen Lebens folgt Aufforderung zum Leeren der Becher im Bewußtsein der Einmaligkeit des Genusses. Rausch ist trotzige Selbstbehauptung des Augenblickes gegen das Unvermeidliche des Vergehens" (Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 319).

[7] Vill verweist auf die Wahrung der Zyklizität, die mit dieser Texteinfügung einhergeht (vgl. Vill, *Vermittlungsformen*, S. 167).

Copyrighted material

cher Auffassung der Todesproblematik steht, die sich vielmehr in der eben erwähnten Schlussgestaltung des Werkes widerspiegelt.[8]
Bis auf eine Ausnahme nimmt Mahler in der vierten Strophe keine wesentlichen Veränderungen vor. „Affe" wird zu „Aff'" reduziert, wobei der nunmehr stark konsonantische und geradezu geräuschartige Abschluss das Wort deutlich härter klingen lässt. Die folgende inhaltliche Änderung jedoch stellt eine ganz entscheidende dar: Bei Bethge schallt das Heulen des Affen lediglich in den Abend hinaus, wohingegen in Mahlers Fassung ganz andere Dimensionen durch das Heulen eingenommen werden – die des Lebens. Hierbei erfährt die Groteske eine ungemein starke Steigerung, indem das Leben realiter nicht als solches besungen, sondern vielmehr ad absurdum geführt wird, analog zum Refrain „Dunkel ist das Leben...".
Abschließend sind zwei inhaltlich unrelevante Modifikationen der Schlusszeile zu vermerken, durch die, wohl aus deklamatorischen Gründen, „goldenen" zu „gold'nen" und „bis zum" auf „zu" reduziert werden.

7.5.2.2 Formale Beziehungen zwischen Text und Musik

Die übersichtliche strophische Gliederung der Gedichtfassung Bethges findet eindeutig Aufnahme in den ersten Satz des *Liedes von der Erde*. Die Form des Satzes besteht aus mehreren Strophen[9], von denen die ersten beiden klar voneinander abgesetzt sind. Eine Gliederung in nur drei Strophen (dritte und vierte zusammengefasst) wäre gleichfalls denkbar, jedoch markiert der Wiederaufgriff der vor der ersten Strophe stehenden Instrumentaleinleitung eine deutliche Zäsur, wenngleich dieses nicht einmal vier Takte dauernde Intermezzo freilich sehr kurz ist. Eine endgültige Aussage, ob es sich um drei oder vier Strophen handelt, ist in letzter Konsequenz nicht zu liefern, da einerseits der Übergang von der dritten zur vierten Strophe fast nahtlos erfolgt (vor allem durch den Prozess der Zunahme der Dramatik, welcher über die Grenze der dritten und vier-

[8] In diesem Sinne formuliert Floros: „Die zitierten drei Verse nahm aber Mahler aller Wahrscheinlichkeit nach aus zwei Gründen nicht auf: zum einen, weil der Refrain in seiner Vertonung sich nur zweimal (nicht dreimal) wiederholen sollte, zum anderen, weil die Sentenz vom grinsenden Grab sich mit seiner religiösen Weltanschauung nicht vereinbaren ließ: glaubte er doch fest an die Fortdauer der Existenz nach dem Tode" (Floros, *Mahler III*, S. 245).

[9] In Hermann Danusers Ausführungen zum *Lied von der Erde* ist bezüglich des strophischen Baus der Liedsätze zu lesen: „dann zeigt sich, daß hierbei die Strophe im Sinne des maßgeblichen architektonischen Formprinzips grundlegendere Funktionen erfüllt als in den anderen Symphonien Mahlers, wo mit der Metapher Strophe größere Formteile als Variationskomplex durchaus triftig beschrieben werden können. Im *Lied von der Erde* aber besitzt die Kategorie ‚Strophe' weit mehr als bloß metaphorische Bedeutung. Die formale Architektonik der Liedsätze wird hier nicht von der dichterischen, sondern von der musikalischen Strophe konstituiert, für welche die Gedichtstrophe nur als Textgrundlage [...] von Belang ist" (Hermann Danuser, *Gustav Mahler. Das Lied von der Erde* [= Stefan Kunze (Hrsg.), *Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte* Band 25, München 1986; fortan Danuser, *Das Lied von der Erde*], S. 31).

Copyrighted material

ten Strophe hinweg erfolgt), andererseits das strukturstiftende Rekurrieren auf den Satzbeginn doch recht dominant erscheint. Weiterhin werden die Refrains ebenfalls in den Ablauf dieses Satzes integriert, welche ohne Ausnahme einen identischen Text beinhalten. Dieser Umstand spiegelt sich in der deutlichen musikalischen Verwandtschaft aller drei Refrainversionen wider. Sie sind zwar nicht identisch, das widerspräche Mahlers Grundsatz, nie deckungsgleiche Wiederholungen zu schreiben, doch sind eindeutige Beziehungen, insbesondere in den Melodieverläufen sowie der rhythmischen Gestaltung, zwischen ihnen klar ersichtlich. Weiterhin ist die Existenz von Vor- und Nachspielen für den Typus des variierten Strophenliedes charakteristisch, die einzelnen Strophen sind zudem durch Zwischenspiele voneinander abgesetzt.

Erste und zweite Strophe zeigen insbesondere an Beginn und Ende aufeinander verweisende Elemente, wobei sich diese inhaltlichen Beziehungen auch auf musikalischer Ebene manifestieren. Beide Strophen bauen inhaltlich aufeinander auf: So erwähnt die erste Strophe den Wein, in der zweiten erfolgt der Wunsch, die Gläser zu leeren. Des Weiteren kündigt das lyrische Ich in der ersten Strophe das Lied an, die zweite Strophe fügt die Laute hinzu. Die Singstimme setzt in beiden Strophen mit einer charakteristischen Aufwärtsbewegung ein. Die Strophenabschlüsse sind jeweils offen gehalten, die Melodie kommt mit Beendigung des Textes zu keinem klaren Abschluss.

Die dritte Strophe schildert zunächst eine völlig veränderte Szenerie – dementsprechend wechselt der Charakter der Musik auffallend: Sie zeigt nicht mehr den für die ersten beiden Strophen kennzeichnenden ungestümen Gestus, vielmehr nimmt sie einen meditativen, in sich gekehrten Ausdruck an, in etwa mit dem des Refrains vergleichbar. Dieser ist zwischen dritter und vierter Strophe ausgespart, wofür mehrere Erklärungsansätze gefunden werden können: Sicherlich spielt die sich an dieser Stelle deutlich zuspitzende Dramatik – dies sowohl inhaltlich als auch musikalisch – eine Rolle. In der einschlägigen Literatur ist zudem die Variante zu lesen, die Weglassung des Refrains sei als Zusage an die sinfonische Prägung dieses Satzes zu werten.[10]

Die vierte Strophe bzw. zweite Hälfte der dritten Strophe nimmt die Trinkszene erneut auf, und die charakteristische Aufwärtsbewegung in der Gesangsstimme findet wiederum Eingang. Diese Strophe kommt

[10] Bezugnehmend auf das Auslassen der Zeilen „Nur ein Besitztum … am Ende" argumentiert Danuser: „Mahler übernimmt diese Partie als Variante [...], bricht jedoch aus dem Variantenbezug in dem Moment aus, da er ihn in den Refrain hineingeführt hätte. Auch hier ist die Gestaltung der Textschicht mit der symphonischen Konstruktion abgestimmt. Einerseits mag die Streichung der Zeilen III/6–8 textsymbolisch begründet sein, da der Verweis auf das ‚grinsende Grab' als Endstätte des Menschen der erstrebten Leben-Tod-Dialektik widersprochen hätte, andererseits ist der Verzicht auf den Refrain im Falle der dritten symphonischen Strophe eine Maßnahme, welche die Form in ihrem strophischen Charakter schmälert und dadurch zu einem symphonischen Verlauf individualisiert" (ebd., S. 46).

Copyrighted material

erstmals selbst zu einem melodischen Abschluss, der in den vorangegangenen Strophen erst mit Beendigung des Refrains stattfand. Somit erscheint gleichsam ein doppelter Abschluss (in Strophe und Refrain), wodurch der Charakter des Unumstößlichen und Unausweichlichen unterstrichen wird.

Formaler Überblick[11]
Introduktion: T. 1–15
Erste Strophe: T. 16–80
Refrain: T. 81–89
Zwischenspiel: T. 90–106
Zweite Strophe: T. 107–174
Zwischenspiel: T. 175–182
Refrain: T. 183–192
Zwischenspiel: T. 193–262
Dritte Strophe: T. 263–325
Zwischenspiel (ähnlich Einleitung): T. 325–328
Vierte Strophe T. 328–381 / Alternative: Dritte Strophe: T. 263–381
Refrain: T. 385–393 (davor Überleitung: T. 382–384)
Nachspiel: T. 394–405

Erste Strophe:
Die beiden Eingangszeilen folgen dem Prinzip des Periodenbaus, indem beide Halbsätze in der Gesangsstimme zwei korrespondierende Untereinheiten bilden, wobei die zweite in einen kadenzierenden Abschluss mündet. Gleich in der ersten Zeile werden drei der im Text mit Hebungen stehenden Worte bzw. Silben auch deutlich in der Singstimme betont. Hierbei handelt es sich um „Wein", „gold-" und „-ka-". Doch bereits beim Einsatz der Singstimme wird das Versmaß durchbrochen, indem drei gleichmäßige Viertelnoten den Beginn der Strophe markieren, wobei das Gleichmaß durch einen über jeder Note stehenden Akzent zusätzliche Verstärkung erfährt. Dieses Motiv findet sich noch einmal zu „doch trinkt noch". „Nicht" erhält zwar eine Hebung, die dem Versmaß entspräche, jedoch erscheint sie aufgrund ihrer Dauer über eineinhalb Takte geradezu überbetont. Dem Textmetrum entsprechende Betonungen liegen bei „sing'" und „Lied". Eine Abweichung wiederum findet sich in der fehlenden Betonung von „euch". Die dritte Zeile zeigt alle im Text mit Hebungen versehenen Worte und Silben auch in der Tenorstimme hervorge-

[11] Floros legt dem Satz die Sonatenhauptsatzform zugrunde und gliedert ihn wie folgt: erste Exposition (T. 188), zweite Exposition (T. 89–202), Durchführung (T. 203–292) und Reprise (T. 293–405) (vgl. Floros, *Mahler III*, S. 246). Sicherlich sind in der Satzgliederung Elemente des Sonatensatzprinzips vorhanden (z. B. die reprisenartige Wiederaufnahme der Anfangsgestaltung am Beginn der vierten in der Mitte der dritten Strophe zu „Seht dort hinab…"), jedoch erweist sich Mahlers Orientierung an der strophischen Gliederung (s. o.) als zu dominierend, sodass von einem Primat der Sonatenhauptsatzform nicht gesprochen werden kann.

Copyrighted material

hoben („Lied“, „Kum-“, „auf-“, „See-“, „klin-“). Die letzte Silbe „-gen“ ist gleichzeitig die längste (da über dreieinhalb Takte ausgehaltene) innerhalb dieser Zeile, die somit das Versmaß negiert. „auf“ erscheint im Vergleich geringer betont. Dessen Hervorhebung erfolgt lediglich durch ihre Positionierung auf der ersten Zählzeit und die sich anschließenden kleineren Notenwerte (Achtelnoten). „In“ ist ebenfalls unbetont. Im weiteren Verlauf dieser Strophe erhalten eine Reihe von Silben und Wörtern Betonungen, die dem Metrum entsprechen: „Wenn“, „Kum-“, „naht“, „lie-“, „wüst“, „Gär-“, „See-“, „stirbt“, „Freu-“ sowie „-sang“. Die Längen der Wortfolge „Welkt hin und“ sind durch ihre Rhythmisierung (halbe bzw. übergebundene Viertelnote) identisch, womit eine Eigenständigkeit gegenüber dem Versmaß vorliegt. Die fehlende Betonung von „der“ stellt eine weitere geringfügige Abweichung dar.

Erster Refrain:
Der erste Refrain zeigt keinerlei Bezüge zum Metrum des Gedichtes, da alle beteiligten Noten in ihrem Wert identisch sind.

Zweite Strophe:
Der Tenor setzt erneut mit der charakteristischen Folge aus drei Viertelnoten ein, womit gleich zu Beginn dieser Strophe das Versmaß durchbrochen wird. Eine nächste Abweichung markiert die Hervorhebung der Silbe „-ses“ in Form einer punktierten halben Note. Kongruenzen bezüglich des Textmetrums liegen in den Betonungen von „Hau-“, „Kel-“, „birgt“, „Fül-“, „gol-“ und „Weins“, weitere Abweichungen sind bei „-ler“ (durch eine punktierte halbe Note betont), „-de-“ und „-nen“ (beide mittels Akzent hervorgehoben) zu finden. Allerdings erreichen die eben genannten Betonungen z. T. eine recht große Intensität aufgrund von Melismatik (T. 119 f.), stärkerer Dehnung (T. 121 f.) bzw. der Doppelschlagfigur (T. 123). Der folgende Satz ist erneut von einer Mixtur aus Konkordanzen und Diskonkordanzen im Hinblick auf das Textmetrum bestimmt: Entsprechungen liegen bei „die-“, „Lau-“, „ich“ und „mein“ (betont) sowie „-se“ und „-te“ (unbetont). „Hier“ und „mein“ weichen wiederum vom Versmaß ab. In der Zeile „Die Laute schlagen und die Gläser leeren“ ist eine deutliche Korrespondenz zwischen rhythmischer Gestaltung und Textmetrum erkennbar. Die Rhythmisierung zeigt ein Alternieren betonter und unbetonter Wörter bzw. Silben. Die doppelte Senkung bei „und die-“ findet ihre Entsprechung in der Verwendung zweier nacheinander stehender Viertelnoten. Die Betonung der Silbe „Lau-“ allerdings tritt stark hervor. In T. 145 erscheint erneut das auftaktige drei-Viertel-Motiv, womit sich wiederum die Autonomie gegenüber dem Versmaß behauptet. Anschließend hingegen verhält sich die rhythmische Gestaltung des Tenors in Form des Alternierens von Halben und Vierteln kongruent zum Metrum. Die einzige Ausnahme bildet die Silbe „-sen“

Copyrighted material

(T. 150), welche in der Länge identisch mit der ersten Silbe des Wortes ist (punktierte Halbe). Der Beginn der sechsten Zeile zeigt wiederholt den drei-Viertel-Auftakt und somit ein Durchbrechen des Versmaßes. Konkordanzen wiederum liegen in den Betonungen von „Be-", „Weins", „mehr", „al-", „Rei-" und „Er-" sowie in den Senkungen bei „-cher" und „ist". Abweichungen sind in den bei „wert", „als" und „-de" (punktierte halbe Note) zu findenden Betonungen sowie den bereits erwähnten drei-Viertel-Auftakten zu „Ein voller" und „zur rechten" vorhanden.

Zweiter Refrain:
Das Wort „Tod" erhält durch eine angebundene und punktierte halbe Note eine zusätzliche Betonung.

Dritte Strophe:
Zu Beginn der dritten Strophe finden sich erneut Kongruenzen zwischen der rhythmischen Gestaltung der Gesangsstimme und dem Textmetrum, indem Betonungen auf „Fir-", „-ment", „e-", „Er-", „lan-" und „fest" vorhanden sind bzw. „Das", „-ma-", „blaut", „die", „-de", „wird" sowie „-ge" einer Betonung entbehren. Hingegen zeigen sich Abweichungen in der Nichtbetonung von „und" bzw. der Hervorhebung von „steh'n". Die darauffolgende Zeile weicht deutlich vom Versmaß ab, da hier (bis auf die Viertelnote zu „im") ausschließlich punktierte Halbe stehen. Die sarkastisch-provokative Frage „Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?" zeigt eine deutliche Autonomie gegenüber dem Textmetrum. Zwar beginnt diese Phrase mit Betonungen von „Du" und „Mensch" (also Schlüsselbegriffen), aber die Synkope auf „lebst" in Verbindung mit gleich großen Notenwerten (Halbe bzw. übergebundene Viertel) hebt das Metrum gänzlich auf. Die nicht minder sarkastische Antwort „Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen an all dem morschen Tande dieser Erde!" lässt gleichfalls, von „Tande dieser" abgesehen, jede Verwandtschaft mit dem Versmaß vermissen, insbesondere aufgrund der duolischen Rhythmisierung (T. 307 f. und 311 f.) sowie der beiden aufeinanderfolgenden punktierten Halben („Jahre", „-götzen"). „Er-" ist extrem gedehnt und fällt somit als weitere Silbe aus dem Metrum heraus.

Vierte Strophe (bzw. zweite Hälfte dritte Strophe):
Der Ausruf „Seht dort hinab!" verhält sich in seiner rhythmischen Gestaltung mit abwechselnder Folge von Kürze und Länge wiederum kongruent zum Versmaß. Die Aussage „Im Mondschein auf den Gräbern hockt eine wild-gespenstische Gestalt" wird rhythmisch sehr frei gestaltet und weist keine Beziehungen zum Textmetrum auf. Dazu tragen die Zweierfolgen punktierter Halber („Mondschein", „Gräbern"), die drei nacheinander stehenden Viertelnoten zu „hockt eine" und die Quartolen zu „wild-gespenstische" bei. Die Melodie zu „Ein Aff' ist's! Hört ihr, wie sein

Copyrighted material

Heulen hinausgellt in den süßen Duft des“ weist ersichtliche Verwandtschaften zum Versmaß auf: Dies betrifft die Prononcierungen von „Hört“, „Heu-“, „-aus“, „sü-“ und „Duft“ sowie das Fehlen von im Text enthaltenen Hebungen bei „ihr“, „sein“, „-len“, „hin-“, „-gellt“, „-ßen“ und „des“. Die erwähnten Betonungen entsprechen zwar dem Versmaß, jedoch erscheinen sie durch die vorgegebene Rhythmisierung ausgesprochen hypertrophiert, was die Expressivität der Aussage geradezu penetrant hervorstreicht.
Das Primat liegt eindeutig bei einer ausgesprochenen Plastizität der Textaussage, womit dieser Satz klar dem Typus der ‚Semantik-Ausarbeitung‘ angehört, was bereits in der weitgehenden Negierung des Versmaßes seine Entsprechung findet. Vielmehr orientiert sich die rhythmische Gestaltung der Singstimme am Ausdrucksgehalt der Textvorlage.

7.5.2.3 Text und harmonische Gestaltung

Formt.	Textverteilung und harmonische Gestaltung	T.
1. Strophe	Schon winkt der Wein im gold'nen Pokale, doch trinkt noch nicht,	16–
	C B$_3$ B$^{4-3}$ F$_3^7$ D$_5$	33
	erst sing' ich euch ein Lied!	
	A E^7 a	
	Das Lied vom Kummer soll auflachend in die Seele euch klingen.	36–
	E^7 a A$^{6-5}$ a A G B^7 b b^{7+}Ges$_3$	48
	Wenn der Kummer naht, liegen wüst die Gärten der Seele,	56–
	D g$_5$---------- g$_5$ g$_5$ g$_5^{4-3}$-------$^{4-3}$	65
	welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang.	67–
	g$_5$ As^{46} As$^{46-3}$ As^{46-} $^{3/f}$	74
1. Refrain	Dunkel ist das Le- ben, ist der Tod!	81–
	g g$_5^{6-5}$ D$^{7\ 6-5}$ g$^{64-53}$	89
2. Strophe	Herr dieses Hauses! Dein Keller birgt die Fülle des goldenen Weins!	112–
	av^{6-5-7} a^{7+} D$_5$ a	125
	Hier, diese Laute nenn' ich mein! Die Laute schlagen und die Glä-ser leeren,	129–
	a A^6 ^{5} a^7 A^7 B F$^{7\ 6-5}$ B $^{6-}$ F^7	143
	das sind die Dinge, die zusammen pas---sen.	145–
	Ges Ces$^{64-53}$	150
	Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit ist mehr wert, ist mehr wert,	156–
	Es as---------- Es^7 as $^{4-3}$	165
	ist mehr wert als al- le Reiche dieser Er-----de!	166–
	BB $^{4-3}$ ges$^{7\cdot\ 6-5}$ BB^{7+} as	174
2. Refrain	Dunkel ist das Leben, ist der Tod!	183–
	as---------- As^{7+} as^6	193

Copyrighted material

Formt.	Textverteilung und harmonische Gestaltung	T.
3. Strophe	Das Firmament blaut ewig, und die Erde wird lange fest steh'n und aufbluh'n im Lenz.	263–
	c **f$^{4-3}$** **f^{---1}** **f'** **As**	281
	Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?	295–
	F^{7} **B$_{5}^{6-5}$** **d** **Ces**	302
	Nicht hundert Jahre darfst du dich ergöt---zen an all dem morschen Tande dieser	307–
	B **Des$_{5}$** **As** **Fü$^{9+}$** **horiz. u.**	325
	Er----------dc!	
	vertikale Tritoni As$_{3}$^{7}	
4. Strophe	Seht dort hinab! Im Mondschein auf den Gräbern hockt eine wild-gespenstische Gestalt.	328–
	a **a$_{5}$$^{7-}$** **e** **G** **F** **a^{7}/C^{6}----------**	344
	Ein Aff' ist's! Hört ihr, wie sein Heulen hinausgellt in den süßen Duft des Le---bens!	348–
	F^{7}/av^{6} **av** **a^{7+}** **7-** **a^{7+}** **$^{7-}$** **a7+-** **a7+-** **B** **As**	365
	Jetzt nehmt den Wein! Jetzt ist es Zeit, Genossen! Leert eure gold'nen Becher zu Grund!	367–
	Eü **D** **A** **a** **a** **E^{7}** **A** **a**	381
3. Refrain	Dunkel ist das Le-ben, ist der Tod!	385–
	A **a** **A$^{6-5}$** **a+disv** **a$_{5}$$^{7+}$** **a**	393

7.5.2.4 Interpretation des Textes durch die Musik

Vorab muss die grundsätzlich neue Wesensqualität des Mahler'schen Spätwerkes Erwähnung finden, die insbesondere auf einer bis dato nicht dagewesenen innigen Anverwandlung von Textaussage und musikalischer Gestaltung beruht, welche vor allem im Finalsatz zum Tragen kommt. Doch auch schon in den fünf ersten Sätzen zeigen sich Elemente dieser neuen Qualität.[12]

Das den diesem Satz zugrunde liegenden Text zuvorderst kennzeichnende Element ist die Groteske. Die Verse schildern z. T. surrealistisch anmutende Gegebenheiten (man führe sich nur das grell-phantastische Bild vom „in den süßen Duft des Lebens" heulenden Affen vor das geistige Auge). Das Stilmittel der Groteske findet volle Aufnahme in Mahlers Musik: Allein der Beginn vermittelt mit seinem ungestümen Aufwärtslauf (Holzbläser, Viola) und dem markanten Auftaktmotiv der Hörner[13]

[12] Berger nimmt einen kurzen Vergleich des *Liedes von der Erde* mit der Zweiten Sinfonie vor und kommt u. a. zu folgenden Ergebnissen: „Wo die *Zweite*, philosophiert' [...], da begnügt sich das *Lied von der Erde* mit schlichten Tatsachen: Nicht Bekenntnisse werden abgelegt, sondern Verhältnisse, Daseinszustände werden vor uns hingestellt. Wo etwa von Vergänglichkeit die Rede ist, tritt diese als ein rein musikalischer Vorgang real in Erscheinung (zum Beispiel in der zerbrechenden Instrumentierung, den vergehenden instrumentalen Linien und so fort). Entsprechend tritt der Anteil des Zitathaften, des Ironisch-Uneigentlichen zurück zugunsten ‚rein musikalischer', das heißt nicht nur hinweisender, sondern real sich ereignender Prozesse" (Berger, *Vision und Mythos*, S. 148).

[13] Schulz bezeichnet dieses Motiv als „die pentatonische Keimzelle", welche sich in Abwandlung durch das gesamte Werk zöge: „Und dieser pentatonischen Substanz verwandeln sich alle melodischen und klanglichen Erfindungen im *Lied von der Erde* an, in jedem Satz, in jeder Wendung. [...] Mahler betrachtet die pentatonische Keimzelle als vom Komponisten unbeeinflußten Naturklang, somit als vorsubjektive existentielle Grundform schlechthin. [...] Sie ist wie Goethes Urpflanze und

Copyrighted material

eine Geste des Aufbrausens. Unterstrichen wird der unheimliche Ausdruck durch die mit Flatterzunge gespielten Flöten. Überhaupt zeigt der weitere Verlauf des Satzes einen verstärkten Gebrauch besonderer Spielweisen sowie eine ihrem üblichen Zweck entfremdete Ornamentik. Die Gesangsmelodie zu „doch trinkt noch nicht, erst sing' ich euch ein Lied" zeigt auf der Mehrzahl der Töne einen hinzugefügten Akzent. In Verbindung mit der energisch wirkenden Instrumentalbegleitung sowie der Forte-Dynamik führen die vielen Akzente zu einer fast aufdringlichen Überbetonung der gesungenen Töne, zumal sogar die vier Sechzehntelnoten in T. 31 akzentuiert sind. Anschließend wird der sich von Anfang an behauptende wild-unheimliche Charakter von einem kurzen Intermezzo der Instrumente unterstützt, die mit rhythmisch markanten Figuren, ohrenfälligen Spielweisen (Flatterzunge, springender Bogen) sowie wiederholten Trillern (Es-Klarinette) aufwarten. Das mittels eines gebrochenen, aufwärtsgeführten Dreiklanges in Achtelnoten gestaltete „auflachen in die" wirkt wie Hohngelächter. Ebenso erscheint das auf dem b' gesungene, über vier Takte gedehnte und mit einem Sforzato versehene „klingen" vielmehr als Parodie denn als angenehmer akustischer Eindruck. Der Charakter des Parodistischen zeigt sich vor allem auch in den drei Forte-Tönen des Glockenspiels, welches somit einer durchaus unkonventionellen Behandlung unterzogen wird.

Es folgt der im Verlauf des Satzes dreimal erscheinende Refrain „Dunkel ist das Leben, ist der Tod". Die in punktierten Halben vorgetragene Gesangsmelodie mit der durchgängig syllabischen Textverteilung bildet einen auffallenden Kontrast zum davorliegenden Verlauf der Singstimme. Das Wort „Leben" wird mit einem Seufzermotiv von zur Quinte fallender kleiner Sexte unterlegt, was einen depressiv-klagenden Charakter vermittelt (fast ist man an das Seufzermotiv aus dem *Klagenden Lied* erinnert), wobei die insgesamt fallende Bewegung eine *Katabasis*-Figur ergibt. Der ruhige Melodieverlauf sowie sein Abschluss auf dem Grundton a verleiht dieser Passage den Ausdruck von trauriger Gewissheit und zugleich Unausweichlichkeit. Zudem erhält dieses Wort drei punktierte halbe Noten, wohingegen die vorher gesungenen lediglich mit einer versehen wurden. Direkt auf das abschließende Wort „Tod" fällt der instrumentale Auf-

---

birgt alle menschlichen Äußerungsformen, je nachdem, in welches Gewand sie eingekleidet ist" (Reinhard Schulz, „Symphonie für eine Tenor- und eine Altstimme und Orchester. Das Lied von der Erde", Werkbetrachtung und Essay, in: Ulm [Hrsg.], *Mahlers Symphonien*, S. 256 f.). Auch Bekker betont die für die gesamte Sinfonie bestehende Konstitutivität dieses Motives: „[...] eine Tonfolge, die mottoartig das ganze Werk durchzieht, wie in der Ersten das Quartenmotiv, wie in der Sechsten die Harmoniefolge A-dur – a-moll. Diesmal ist es ein in lineare Reihe umgesetztes Motto, [...] die absteigende Tonfolge A-G-E [...]. Die Tonfolge durchzieht zwar alle sechs Gesänge, aber versteckt, durch Veränderungen verschiedenster Art, Umkehrung und Gegenbewegung unkenntlich gemacht. Es ist wie eine nach außen kaum erkennbare Macht, die sich überall einschleicht und, ohne gewalttätiges Eingreifen, stetig sich wandelnd, der inneren Entwicklung entscheidende Richtung, zum mindesten gemeinsamen Unterton gibt" (Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 317).

Copyrighted material

schrei des Satzanfanges wieder ein und bringt somit das Groteske der Situation zum Ausdruck.
Es schließt sich ein instrumentales Zwischenspiel an, in welchem die hohen Holzbläser dominieren, wobei die Flöten, eine flirrende Klangfarbe erzeugend, fortwährend mit Flatterzunge zu spielen haben. Die Töne der Es-Klarinette sind von T. 40–46 durchweg mit Trillern versehen, die in Verbindung mit der diesem Instrument eigenen, schrillen Klangfarbe ein absolut groteskes akustisches Bild ergeben. Hinzu kommt ab T. 42 eine markante Melodie der 1. Trompete. Das Glockenspiel nimmt ebenfalls motivisch-thematisches Material auf und unterstützt aufgrund der grellen Lautstärke (forte) die Assoziation an eine ordinäre Blaskapelle.
Auch der Einsatz der zweiten Strophe lässt von dem Ausdrucksmittelgebrauch in Superlative nicht ab. Schon zu „Hau-" erreicht die 1. Violine einen Spitzenton (a'''), der zudem mit der Bezeichnung fortissimo-forzato versehen ist (T. 113). Die Triller der zum Wort „Keller" spielenden 1. Violinen unterstreichen wiederum den grotesk-ordinären Charakter. „Fülle" wird durch eine punktierte Halbe mit übergebundener Viertelnote stark gedehnt. Die somit entstehende Betonung wirkt, vor allem in Kombination mit der relativ hohen Lage der Singstimme (fis') und dem erklingenden D-Dur durchaus übertrieben, ebenso das mit Akzenten und melismatischer Dehnung versehene Wort „goldenen". Das interimsweise erreichte D-Dur trägt, im Zusammenhang betrachtet, den Charakter eines Adorno'schen „als ob". Bei „Weins" mündet die Harmonik wieder in die Ausgangstonart a-Moll, welche mit ihrer Negativsemantik dessen eigentlichen Charakter entlarvt. Die zum Ausruf „Hier, diese Laute nenn' ich mein!" erklingende Melodie zeigt sich nur wenig gesanglich: Ihr Rhythmus ist stolpernd, in den Takten 130 f. steht eine verminderte Terz cis'–f'. Insbesondere der Septimsprung der Takte 132 f. lässt keineswegs einen Charakter von Kantabilität aufkommen. Dazu spielen in T. 132 die 1. Violinen zwei abwärtsgeführte, gebrochene e-Moll-Dreiklänge, die einen gekünstelt-naiven Eindruck vermitteln, der im Kontext jedoch der Lächerlichkeit preisgegeben ist. Auch die Gestaltung des folgenden Halbsatzes „Die Laute schlagen und die Gläser leeren" zeigt Merkmale von ins Groteske neigender Komik, indem „Lau-" relativ stark gedehnt und zudem mit einem vom f zum d' führenden Glissando versehen wird. Der Akzent auf „schla-" vermittelt ebenfalls den Eindruck von Überzogenheit, desgleichen die in hoher Lage gesungenen Worte „Gläser leeren", wobei „lee-" wiederum einen Akzent erhält. Zur nachfolgenden Erläuterung „das sind die Dinge, die zusammen passen" erklingt eine, insbesondere durch die anfänglich vorhandene Dreiklangsmelodik, trivial anmutende Melodie. Doch daraufhin tritt wiederum eine Verunsicherung ein als Zeichen, dass die vormals demonstrierte Sorglosig- und Weinseligkeitsstimmung wohl nur vordergründig und somit eine Farce ist: Dieser neue Charakter wird insbesondere mittels des Tonartwechsels nach

Copyrighted material

es-Moll und weiterhin der Melodik der 2. Violinen mit ihren wiederholten Trillern auf dem monoton repetierten und fast geräuschhaften es" erzeugt. In diesem Kontext sind des Weiteren die Trillerketten in Verbindung mit der chromatisch absteigenden Linie in den Flöten zu vermerken (T. 157–168). Die Worte „ist mehr wert" erfahren aufgrund ihrer dreimaligen Wiederholung[14] eine besondere Betonung, wobei verstärkt das „mehr" mittels Akzent prononciert wird, was wiederum den Eindruck von Hypertrophierung und letztendlich grotesker Übertreibung hervorruft. Diese bewirkt allerdings zugleich ihr Gegenteil: Die Überbetonung unternimmt offensichtlich nur den Versuch, die Unsicherheit, die das lyrische Ich bezüglich der vermeintlichen Höherwertigkeit des Weins zu hegen scheint, zu kaschieren. Die Takte 171–176 zeigen in den Sologeigen bzw. der 1. Violine eine eigenartige Rhythmisierung, die durch Überbindungen über die Taktgrenzen hinweg (T. 171 f., 173 f.) sowie die quasi drei-Viertel-Folgen (wobei das erste Viertel nicht auf der ersten, sondern auf der dritten Zählzeit des jeweils vorigen Taktes steht und zudem der letzte Viertelwert lediglich aus einer Achtelnote mit angehängter Achtelpause besteht) erreicht wird, wodurch der Stimmenverlauf kurzatmig wirkt und den Eindruck von Fragilität vermittelt.

Der Refrain steht nun in as-Moll – nach Stephani Ausdruck einer „fast hoffnungslosen Trauer".[15] Im Unterschied zum ersten Erscheinen dieser Passage steht am Schluss eine kleine Sekunde bb–as, den gequälten Gestus weiter bestärkend.

Der Charakter der dritten Strophe erscheint zunächst im Vergleich zu den vorherigen beiden in eine gewisse Abgeklärtheit gewandelt. Die andersartige Sphäre kommt in der signalartigen Trompetenmelodie (welche eine Variante des eingangs von den Hörnern gebrachten Themas darstellt), den einen besonderen klangfarblichen Akzent setzenden Englischhorn-

---

[14] Auch Vill begründet Mahlers sprachliche Maßnahme vom Ausdruckscharakter her: „Die dreimalige Wiederholung von ‚Ist mehr wert' hat den Gestus des Sich-etwas-Einredens; so als ob der Wein beschworen werden sollte, seine Wirkung auch nicht zu verfehlen" (Vill, *Vermittlungsformen*, S. 167). Danuser hingegen argumentiert vornehmlich mit den Satzproportionen und begründet dies mit der etwas differierenden Gestaltung der Stelle im Particell, gleichzeitig Vills Aussage ablehnend: „Mahler hatte zunächst den Variantkomplex des Nebengedankens ohne Textwiederholung durchkomponiert, ohne zu bemerken, daß der Text ‚Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit / ist mehr wert als alle Reiche dieser Erde' weniger Silben enthält als der Text, der der entsprechenden Stelle der Exposition zugrunde liegt. Die Musik war darum um vier Takte kürzer geraten als in der Expositionsstrophe. Dieser Sachverhalt, bei einer Liedvertonung unbedenklich, scheint dem um architektonische Proportionen besorgten Mahler anstößig erschienen sein. Denn er hat, um Abhilfe zu schaffen, die vier ‚fehlenden' Takte – es handelt sich um die Takte 163–166 der endgültigen Version – am Schluß des Satzes nachgetragen und dabei die Worte ‚ist mehr wert' kurzerhand dreimal wiederholt. Diese Textwiederholung, als Emphase kaum sinnvoll gedeutet [Vill, *Vermittlungsformen*, S. 167], läßt vielmehr einen Primat der symphonischen Idee über den des Liedes erkennen" (Danuser, *Das Lied von der Erde*, S. 44. Vgl. auch das Kap. „Mahlers ‚Mehrwert' – eine Humoreske", in: ders., *Gustav Mahler und seine Zeit* [= *Große Komponisten und ihre Zeit* Band 11], Laaber 1991, S. 231–236). Was genau in Mahler während des Komponierens vorgegangen war, muss letztendlich weitgehend dem Bereich der Spekulation überlassen werden, so auch die Frage, ob er die von Danuser beschriebenen Verhältnisse im Particell tatsächlich als „anstößig" empfunden haben mochte.

[15] Stephani, *Charakter der Tonarten*, S. 141.

Copyrighted material

Einwürfen sowie den mit Flatterzunge gespielten Flöten zur Geltung. Bedeutungsgewichtige Worte erfahren eine Hervorhebung mittels Akzent, so die Begriffe „ewig", „fest" und „steh'n". Der sich anschließende Oktavsprung f–f' ist, vor allem in Verbindung mit dem verzeichneten Glissando, dem Wort „aufblüh'n" verpflichtet, unterstrichen von der 1. Violine, die gleichfalls einen Oktavsprung spielt, hier zum f'''. Doch wird dieser Aufschwung durch die nach dem erreichten f' sekundweise fallende Linie letztendlich wieder ad absurdum geführt. Mit der provokativ-ironischen Frage „Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?" findet erneut eine Charakterveränderung statt: Die Rhythmisierung der Gesangsstimme sowie einiger dazu erklingender Instrumentallinien (Flöten, Oboen, Violen, Celli) lässt den Eindruck einer Walzer-Persiflage aufkommen: Die Singstimme besteht in den Takten 295 ff. aus der Folge Halbe-Viertel, die nach einer Pause mittels zweier übergebundener Viertelnoten in einen synkopierten Rhythmus übergeht, der den Walzer-Gestus hinten anstehen lässt. Das 1. Horn spielt ebenfalls einen walzerartigen Dreierrhythmus. Doch ist dieser im wahrsten Sinne des Wortes ‚ver-rückt', da die gehörte Halbe durch Überbindung zweier Viertel entsteht und zusätzlich die vermeintlich gehörte erste Zählzeit die reale Drei des vorangegangenen Taktes ist. Eine zusätzliche Arrhythmie entsteht durch die auf der zweiten Zählzeit notierte Kombination von Achtelnote und Achtelpause. Auch auf die Harfen ist in diesem Zusammenhang ein verstärktes Augenmerk zu setzen: Die 1. Harfe betont mit jeweils einer Viertel die erste Zählzeit, die 2. hingegen setzt eine Viertel auf die dritte Zählzeit, wodurch der Beginn des verschobenen Rhythmus der Gesangsstimme eine Betonung erfährt. Das in den Takten 301 f. auftretende Wort „du" wird jeweils mittels größerer Notenwerte hervorgehoben. Die ansteigende Melodielinie lässt den Fragecharakter zudem deutlich werden. Der Halbsatz „Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen" wird durch Duolen sowie punktierte Halbe breit auseinandergezogen. Einen deutlich grotesken Gestus nimmt die Fortsetzung „an all dem morschen Tande dieser Erde" an, zu welchem insbesondere der Oktavsprung a–a' und die zwischen beiden Silben des Wortes „morschen" stehende Viertelpause – dies zugleich eine *Suspiratio*-Figur, welche die geschilderte Fragilität versinnbildlicht – beitragen. Die Umsetzung von „Erde" gleicht einem einzigen Jammergesang: Zuvor liegt in der Singstimme ein Nonsprung vom g zum as'. Doch dieser vermeintliche Aufschwung zerfließt förmlich mittels des nun folgenden, überlang gezogenen Vokals „E-" mit großen Notenwerten und der (bis auf g–f) chromatisch absteigenden Linie (*Katabasis*, *Pathopoeia*). Zusätzlich erscheint in den Stimmen von Oboe, Englischhorn und Horn ein *Passus duriusculus* (T. 324, Notenbeispiel 27).
Im weiteren Verlauf nimmt die Groteske an Intensität zu in Verbindung mit einer deutlichen Steigerung der Dramatik bis hin zum Höhepunkt in T. 361 („Le-"). Ab T. 328 sind in der Singstimme Abschnitte zu finden,

Copyrighted material

die vielmehr an Rufe oder sogar Schreie gemahnen, denn an Kantabilität: Der bereits im Text als Ausruf gestaltete Satz „Seht dort hinab!" wird als solcher in der dazugehörigen Musik gestaltet. Zu „Seht dort" steht ein aufwärtsgerichteter Nonsprung (e–fis'). Die Größe und Schärfe des Intervalls sowie die Höhe, die der Sänger unvermittelt erreicht, bieten das akustische Bild eines entsetzten Aufschreis. Verstärkt wird die Spannung durch die zwischen „dort" und „hinab" vermerkte Achtelpause, und bei der Silbe „-ab" wird noch einmal auf dem zuvor erreichten fis' insistiert. Es folgt eine über gut zwei Takte sich erstreckende Pause in der Gesangsstimme, die die Spannung bezüglich des zu Erwartenden zusätzlich erhöht. Die nun geschilderte Szene stellt ein Paradebeispiel für das Sujet des Grotesken dar. Die Musik jedoch überhöht die in Worten dargestellte, surrealistisch anmutende Situation in überstarkem Maße: Zu der Mondscheinszenerie erklingt nicht etwa eine ruhige, melodische Linie in zurückgenommener Dynamik, vielmehr quält sich die Singstimme nahezu in im Fortissimo gebrachten Spitzentönen. Zudem ist ein aufwärtsgerichteter Sextsprung vom c' zum a' zu vermerken. Dieser grelle Gegensatz zwischen der (vordergründig) geschilderten Situation (Mondschein) und ihrer musikalischen Gestaltung macht das eigentlich Groteske dieser Passage aus, die mehr als nur deutliche Tendenzen in Richtung Expressionismus eröffnet. Weiterhin erhalten Schlüsselbegriffe eine vermehrte Betonung. „Wild-gespenstische" wird mittels des gehaltenen a' und der darauffolgenden abwärtsverlaufenden Achtelquartole (*Katabasis*) hervorgehoben, wodurch sich letztendlich das Rahmenintervall einer Undezime ergibt (a'–e), gleichsam als Ausdruck der Unbotmäßigkeit der geschilderten Situation. Der Begriff „wild" selbst wird als übergebundene Kombination von punktierter Halben, punktierter Viertel und Achtel auf dem a' gedehnt. Bei „Aff'" erscheint ein verminderter Akkord auf a (Klavier, Fagott, Viola). Zu dem Undezimfall bringen Flöten und Violinen wildauffahrende Gesten aus Sechzehnteltriolen (T. 344). Der Halbsatz „Hört ihr, wie sein Heulen hinausgellt" wird vom Tenor in Form ausrufartiger, kurzer Melodieabschnitte gesungen, die wiederum an Schreie gemahnen, zumindest wirken die im Fortissimo gebrachten wiederholten Quarten, die zweimal den Spitzenton a' ansteuern, keinesfalls kantabel. Das anschließende „-ausgellt in den süßen Duft des" ist chromatisch durchsetzt (*Pathopoeia*), was den Schmerz und den grellen Sarkasmus unterstützt. Der Höhepunkt, sowohl des Textes als auch des ganzen Satzes, wird mit dem Wort „Lebens" erreicht: Die erste Silbe wird über nahezu vier Takte auf dem b' ausgehalten. In T. 364 erfolgt ein Glissando-Absturz zum as. Alleine schon in der Figur des Absturzes (*Katabasis*) in Kombination ausgerechnet mit dem Wort „Lebens" (Notenbeispiel 28) liegt ein geradezu aufdringlicher Aspekt von Groteske, versteht man doch gemeinhin unter diesem Begriff eher eine Fortentwicklung, denn einen Absturz in Untiefen. Diese Sturzgeste erhält von Violinen und Violen Unterstützung

Copyrighted material

und wird in diesen Instrumenten auch in der eintaktigen Pause des Tenors fortgesetzt (T. 366). Überdies enthält die abwärtsgerichtete Achtelfolge in Violinen, Violen und Celli, nimmt man die Takte 364 und 366 zusammen, eine Folge mehrerer aufeinanderfolgender bzw. versetzter Tritoni, gleichsam als Signatur der Situation. Es handelt sich hierbei um folgende sechs Tritoni: d'''–as''', as'''–d'', e''–b', d''–as', ges'–c' und d'–as. In dieser Unerbittlichkeit des Absturzes liegt zusätzlich ein Moment von Unruhe und Diskoordination. Die tiefen Streicher spielen in T. 364 Achtelquartolen, welche zu der Achtelfolge in Violinen und Violen eine polyrhythmische Verschiebung und entsprechend weitere Unruhe erzeugen.

Die eben betrachteten Passagen liefern ein höchst eingängiges Beispiel für die zum Teil extreme Deutlichkeit und Prägnanz der musikalischen Sprache des späten Mahler. Die Musik umschreibt oder illustriert keine Groteske – sie selbst ist Groteske.[16]

Die nun ausgesprochene Aufforderung „Jetzt nehmt den Wein! Jetzt ist es Zeit, Genossen! Leert eure gold'nen Becher zu Grund!" steht noch in direktem Kontext der zuvor stattgefundenen Katastrophe, worin sich ein weiterer Aspekt eines grotesken Sarkasmus offenbart. Die aufsteigende Linie der Singstimme lässt das Aufnehmen des Bechers fast bildlich zutagetreten (*Anabasis*), während der das Wort „gold'nen" ausschmückende Doppelschlag dem Geschehen eine fast spöttisch anmutende Note gibt.

Der Satz schließt mit dem bekannten Refrain ab. Das Ende wird durch einen auf „Tod" erfolgenden Orchesterschlag punktuell noch einmal dramatisiert. Dieser dramatische Charakter setzt sich in dem rein instrumental gehaltenen kurzen Nachspiel fort. Der so grob wie abrupt das Geschehen beendende Schlussakkord lässt noch einmal das diesen Satz kennzeichnende Bild von Unausweichlichkeit, Trotz und Brutalität zur Geltung kommen.

Die Grundtonart des Satzes, a-Moll, ist gewissermaßen von Mahler selbst semantisch besetzt worden: mittels ihrer Verwendung in seiner Sechsten Sinfonie – mit einschlägiger Konnotation. Im Bereich der Harmonik fällt zudem die Verwendung weit voneinander entfernter Tonarten auf, hier vor allem as-Moll, aber auch ges-Moll. Dementsprechend steht zumindest der zweite Refrain („Dunkel ist das Leben, ist der Tod") in as-Moll.[17] Zum Wort „Tod" (erster Refrain) erklingen zudem zwei Tritoni (T. 89). Der beklagte „Kummer" sowie das Welken der „Gärten der Seele" wer-

[16] Reinhard Schulz gibt diesem Aspekt in seiner Werkbetrachtung zum *Lied von der Erde* denn auch eine zentrale Bedeutsamkeit: „Das [gemeint ist die Wandlung von Trivialem in Erhabenes, S. H.] gelingt freilich nur – und Mahler erreicht dabei im *Lied von der Erde* ganz neue Dimensionen –, wenn die Musik nicht nur den Gehalt schildert, ihn musikalisch darstellt, sondern wenn sie sich ihm selbst anverwandelt" (Reinhard Schulz, „Das Lied von der Erde", in: Ulm [Hrsg.], *Mahlers Symphonien*, S. 253).

[17] Der Einsatz von as-Moll an dieser Stelle ist bezeichnend. Stephani vermerkt zu dieser Tonart: „As moll gar [...] scheint in eine fast hoffnungslose Trauer versunken [...] Die Verlorenheit in schier unergründliche Be-Tiefen läßt das Herz schaudern. Wagner, Lohengrin II: ‚Wie schauerlich und klagend', Götterdämmerung, Hagens Nachtwache" (Stephani, *Charakter der Tonarten*, S. 141).

Copyrighted material

den harmonisch von g-Moll dominiert.[18] Das D-Dur zu „Fülle" (Beginn der zweiten Strophe) ist ein klassisches Beispiel für ein Adorno'sches „Als ob", die vermeintliche Fröhlichkeit wird gleich anschließend vom a-Moll des „Weins", der somit deutlich negativ konnotiert ist (und vielmehr als Symbol für die Lächerlichkeit der Materie schlechthin steht), entlarvt. Die Aussage „Ein voller Becher Wein ... alle Reiche dieser Erde" wird u. a. von den Harmonien as- und ges-Moll begleitet, deren semantische Besetzung bzw. deren Vorzeichenreichtum sich zum extremen Sarkasmus dieser Worte passend fügt (vgl. Anm. 17. bzw. Kap. 7.1.1.5, Anm. 16).
Nicht zuletzt hebt Paul Bekker die neuartige Qualität von Mahlers Behandlung der Singstimme im *Lied von der Erde* hervor:

> „Unverkennbar aber tritt zugleich das Neuartige der Klanggestaltung und Melodiebildung hervor. Periodenbau und tonale Symmetrie sind verschwunden. An ihre Stelle tritt chromatisch durchsetzte, deklamatorisch freie Behandlung der Singstimme. Ohne in rezitierenden Vortrag zu verfallen, schmiegt sie sich jeder Unregelmäßigkeit des Versbaues an. Das Wort wird nie im begrifflichen Sinne ausgedeutet, nur innerlich Gefühlsmäßiges des dichterischen Gedankens bestimmt den Ausdruck. Die Orchesterbehandlung, auf wenige, knapp geprägte Grundmotive von scharfer Eindringlichkeit der Intervallschritte gestützt, ist reich gegliedert und greift selbständig ein in den Vortrag der Singstimme. Von Begleitung ist nicht mehr zu sprechen, beide Teile, Vokal- wie Instrumentalstimmen vereinigen sich zu wahrhaft sinfonischem Ganzen."[19]

---

[18] Schubart zu g-Moll: „Missvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane; missmuthiges Nagen am Gebiss; mit einem Worte, Groll und Unlust" (Schubart, *Ästhetik der Tonkunst*, S. 377).

[19] Bekker, *Mahlers Sinfonien*, S. 320. An anderer Stelle geht Bekker näher auf die allgemein neuartige Qualität der Musik des Mahler'schen Spätwerkes ein: „Die Melodik verliert den bisher für Mahler charakteristischen, straffen, scharf geschnittenen Kontur. Der liedmäßig periodische Bau fällt auseinander. Ein neues asymmetrisches Gestaltungsprinzip kommt zur Geltung. Die glatte, klare Linie verflüchtigt sich in fantastisch spielerische Ornamentik. [...] Das harmonische Gestaltungsprinzip mit Entwicklung der Melodie aus Tonalitätsvorstellung, Aufbau im Vorgefühl kadenzierenden Abschlusses, kommt in Wegfall. Horizontale Struktur wird maßgebend, die feste rhythmische Gliederung löst sich in freie Taktfolge, deklamatorischen Vortrag. [...] Es überwiegt der Eindruck des Improvisationsmäßigen, fast Willkürlichen auch in der Formgebung" (ebd., S. 314 f.).

Copyrighted material

7.5.3 Sechster Satz „Der Abschied“

7.5.3.1 Textvorlage und Mahlers Version

Hans Bethge:

In Erwartung des Freundes (nach Mong-Kao-Jen)

Die Sonne scheidet hinter dem Gebirg,
In alle Täler steigt der Abend nieder
Mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind.

O sieh, wie eine Silberbarke schwebt
Der Mond herauf hinter den dunkeln Fichten,
Ich spüre eines feinen Windes Wehn.

Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel
Von Ruh und Schlaf ... Die arbeitsamen Menschen
Gehn heimwärts, voller Sehnsucht nach dem Schlaf.

Die Vögel hocken müde in den Zweigen,
Die Welt schläft ein ... Ich stehe hier und harre
Des Freundes, der zu kommen mir versprach.

Ich sehne mich, o Freund, an deiner Seite
Die Schönheit dieses Abends zu genießen, –
Wo bleibst du nur? Du läßt mich lang allein!

Ich wandle auf und nieder mit der Laute
Auf Wegen, die von weichem Grase schwellen, –
O kämst du, kämst du, ungetreuer Freund!

Der Abschied des Freundes (nach Wang-Wei)

Ich stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk
Des Abschieds dar. Ich fragte ihn, wohin
Und auch warum er reisen wolle. Er
Sprach mit umflorter Stimme: Du mein Freund,
Mir war das Glück in dieser Welt nicht hold.

Wohin ich geh? Ich wandre in die Berge,
Ich suche Ruhe für mein einsam Herz.
Ich werde nie mehr in die Ferne schweifen, –
Müd ist mein Fuß, und müd ist meine Seele, –
Die Erde ist die gleiche überall,
Und ewig, ewig sind die weißen Wolken...

Copyrighted material

Gustav Mahler:

Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge.
In alle Täler steigt der Abend nieder
mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind.

O sieh! wie eine Silberbarke schwebt
der Mond am blauen Himmelssee herauf.
Ich spüre eines feinen Windes Weh'n
hinter den dunklen Fichten!

Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel.
Die Blumen blassen im Dämmerschein.
Die Erde atmet voll von Ruh' und Schlaf.
Alle Sehnsucht will nun träumen,
die müden Menschen geh'n heimwärts,
um im Schlaf vergess'nes Glück
und Jugend neu zu lernen!
Die Vögel hocken still in ihren Zweigen.
Die Welt schläft ein!

Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten.
Ich stehe hier und harre meines Freundes.
Ich harre sein zum letzten Lebewohl.

Ich sehne mich, o Freund, an deiner Seite
die Schönheit dieses Abends zu genießen
Wo bleibst du? du läßt mich lang allein!

Ich wandle auf und nieder mit meiner Laute
auf Wegen, die von weichem Grase schwellen.
O Schönheit, o ewigen Liebens, Lebens trunk'ne Welt!

Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk
des Abschieds dar. Er fragte ihn, wohin er führe
und auch warum, warum es müßte sein.
Er sprach, seine Stimme war umflort:

Du, mein Freund,
mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold!
Wohin ich geh'? Ich geh', ich wandre in die Berge.
Ich suche Ruhe, Ruhe für mein einsam Herz!

Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte!
Ich werde niemals in die Ferne schweifen.
Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!

Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und grünt
aufs neu! allüberall und ewig, ewig blauen licht die Fernen,
ewig, ewig, ewig, ewig, ewig, ewig, ewig!

Copyrighted material

Bethges Nachdichtung „In Erwartung des Freundes" beinhaltet sechs Strophen, die in jeweils drei Verse mit durchgängig freien Reimen aufgeteilt sind. Das zentrale Topos des Gedichtes ist das Abschiednehmen, wobei dies in unterschiedlicher Tingierung erscheint. Die beiden ersten Strophen thematisieren Abschiedserscheinungen, die sich in der Natur offenbaren, so die untergehende Sonne, der sich ankündigende Abend mit der aufkommenden Kühle, der Mond sowie auch die Dunkelheit. Die Schlusszeile der zweiten Strophe rückt erstmals den Menschen in das Zentrum des Geschehens, bezeichnenderweise nicht in abstrakt-allgemeinem Sinne, sondern ganz konkret, indem das Personalpronomen „Ich" verwendet wird. Die dritte Strophe bringt den Menschen, jetzt unpersönlich gehalten, mit dem Bild des Abschieds vom Tag, dem Schlaf, in Verbindung. Die Ebene des Menschen erfährt in der anschließenden Strophe eine weitere Steigerung, indem die Schlaf- und somit Abschiedssphäre auf die ganze Welt übertragen wird und dementsprechend der bis dahin schildernde und sich fortentwickelnde Duktus in einer plötzlichen Wende zu einem Stillstand, einer Absolutheit gelangt. Signifikanterweise folgt auf den Satz „Die Welt schläft ein" erneut der Bereich des konkret angesprochenen Individuums: Der einzelne Mensch erfährt eine direkte Konfrontation mit der sich verabschiedenden Welt. Simultan wird die zweite Problematik des Gedichtes eröffnet, indem der ausbleibende Freund und das damit zusammenhängende ungewisse Warten Erwähnung finden. Die vorletzte Strophe thematisiert explizit den Sehnsuchtstopos, welcher schon vorher latent im Raum stand. Gleichzeitig wandelt sich die durchaus unheimliche Note der bislang geschilderten Natursphäre, da der Abend eindeutig als schön erwähnt wird, wenngleich eine gewisse Ambivalenz mitschwingt, zumal sogleich der Vorwurf an den ausbleibenden Freund angeschlossen wird. In der letzten Strophe verstärkt sich der bereits vorher etablierte narrativ-handlungsorientierte Gestus weiter, indem das lyrische Ich seine vom passiven Warten zur aktiven Handlung des Wandelns sich ändernde Tätigkeit beschreibt. Das offene Ende des Gedichtes ergibt sich als logische Konsequenz aus dessen Verlauf, der von atmosphärisch-symbolhafter Naturdarstellung und dem immanenten Sich-nicht-Erfüllen des vom lyrischen Ich vorgebrachten Wunsches geprägt ist.

Der „Abschied des Freundes" zeigt einen zweistrophigen Aufbau à fünf bzw. sechs Zeilen. Obwohl dieses Gedicht mittels neuer Titelgebung von „In Erwartung des Freundes" separiert ist (und überdies sogar von einem anderen Autor stammt), stellt sich sein Inhalt de facto als Fortsetzung des vorigen Geschehens dar. Die erste Strophe beginnt sogleich mit der vom lyrischen Ich geschilderten Tätigkeit des Absteigens vom Pferd und dem als Abschiedszeremonie gestalteten Geben des Trunkes. Im Gegensatz zu „In Erwartung des Freundes" steuert der Text ohne Umschweife und mit im Symbolhaften belassenen Andeutungen auf die Grundproblematik der

Copyrighted material

wie auch immer gestalteten Trennung der Freunde zu. Desgleichen wird die Begründung geliefert, indem der scheidende Freund kurz und bündig sein allgemeines Unglück erwähnt. Die zweite Strophe schließt nahtlos an den Inhalt der vorangegangenen an, wobei die einleitende Frage „Wohin ich geh?" eine entsprechend vorangegangene nach dem angestrebten Ort impliziert. Aus der Schlusszeile der ersten Strophe ergibt sich, gleichsam als Fortsetzung der Begründung, die weitere Antwort: „Ich suche Ruhe für mein einsam Herz". Ob mit dieser Formulierung ein nahender Tod gemeint ist bzw. der Protagonist diesen sogar bewusst aufsuchen möchte, bleibt hingegen im Dunkeln. Die beiden das Gedicht beschließenden Strophen nehmen die Sphäre der Naturdarstellung erneut auf und geben den Kummer des Menschen in den ewigen Kreislauf der Erde zurück.

Mahler nahm zur Gestaltung des letzten Textes für das *Lied von der Erde* mitunter tiefgreifende Modifikationen vor, die in der Mahler-Literatur schon mehrfach Beachtung fanden. Die wohl einschneidendsten Änderungen betreffen einerseits die Neusynthese des Textes aus zwei Vorlagen Bethges und andererseits die durch den Komponisten hinzugefügten um- oder sogar neugedichteten Verse. Mahler kombinierte als Finaltext zwei der Bethge'schen Nachdichtungen: „In Erwartung des Freundes" nach Mong-Kao-Jen und „Der Abschied des Freundes" nach Wang-Wei, indem er letzte an den (durch ihn umgedichteten) Schluss der ersten anknüpfte.[20] Inhaltlich entsteht durch diese Maßnahme kein Bruch, im Gegenteil: Es bildet sich eine Progression heraus, da sich das zweite Gedicht in Handlung und – nicht minder entscheidend – Stimmung passgenau an das erste anfügt. Zudem liefert der Abschluss von „Der Abschied des Freundes" immerhin eine gewisse Perspektive und Zukunftssicht, im Gegensatz zu der offen bleibenden Frage am Ende von „In Erwartung des Freundes". Diesen Aspekt verstärkt Mahler mittels seiner neu hinzugedichteten Verse, die die erdrückende Depressivität des Beginns in Himmelszuversicht transzendieren. In dieser Maßnahme zeigt sich ganz cha-

[20] Auch Danuser betont Mahlers freien Umgang mit der ursprünglichen Form der Gedichte, was seiner Ansicht nach insbesondere die Zugehörigkeit des Werkes zur Gattung Sinfonie bestätigen würde: „Innerhalb dieser Disposition verlieren beide [Gedichte. S. H.] ihren Eigencharakter und treten statt dessen, von Mahler im Laufe der Arbeit verändert und erweitert, in eine Konstellation ein, die sich als lyrische Erzählung mit den Stationen Erwartung und Abschied auffassen läßt. Mahlers endgültige Gestaltung der verbalen Textschicht erweist, wie stark die regelmäßigen Proportionen der beiden Bethge-Gedichte irregularisiert worden sind: Aus den sechs Strophen zu je drei Versen, die das erste Gedicht umfaßt, wurde in der komponierten Fassung die Folge von 3 – 4 – 7 – 5 – 3 – 3 Versen; und aus dem ausgeglichenen Verhältnis der beiden Strophen des zweiten Gedichts (zu fünf und sechs Versen) entstand durch die Erweiterung des Schlusses eine Relation von 5 zu 8 Versen. Eine solche Abwandlung der Textgrundlage war nur unter der Voraussetzung möglich, daß der strophischen Gedichtstruktur eine Funktion für die Organisation der musikalisch-lyrischen Form des Finales weitgehend entzogen wurde. Die Kategorie der Strophe besitzt hier, wenn überhaupt, Relevanz nur im Sinne der symphonischen Großstrophe, die den Abschnitten einer individuell sich entwickelnden ‚Sonatenform' parallel zu setzen ist" (Danuser, *Das Lied von der Erde*, S. 84 f.).

Copyrighted material

rakteristisch Mahlers von seinem klaren Willen zur Aussagedeutlichkeit getragener Umgang mit den zur Einarbeitung in eine Sinfonie ausgewählten Texten, wobei der Gesamtaussage das Primat zukommt. Damit im Zusammenhang stehend wird der qualitative Unterschied zur reinen Textvertonung klar: Der Text ist *ein* Element zur Erzielung eines Ganzen.
Wie schon im „Trinklied vom Jammer der Erde" geschehen, unternimmt Mahler bei dem finalen Gedicht (d. h. seiner Hybridfassung) tiefgreifende Modifikationen des Textes in Form von Um- und Neudichtungen. Die erste Novität ist in der zweiten Strophe zu finden, wo „hinter den dunkeln Fichten" zu „am blauen Himmelssee herauf" mutiert. Die jetzt „dunklen" (nicht „dunkeln") Fichten wiederum werden an das Strophenende positioniert. Die bei Bethge an dritter Stelle stehende Strophe erhält durch Mahlers Hand eine umfangreiche Ergänzung, die zum Teil dem Umkreis der *Lieder eines fahrenden Gesellen* entstammt: „Die Blumen blassen im Dämmerschein. Die Erde atmet voll von Ruh' und Schlaf. Alle Sehnsucht will nun träumen, die müden Menschen geh'n heimwärts, um im Schlaf vergess'nes Glück und Jugend neu zu lernen".[21] Wiederum offenbart sich Mahlers zielgerichteter Umgang mit den einzuarbeitenden Texten, indem er eine zweite Ebene der Hybridisierung eröffnet, diesmal durch Interpolation eines gänzlich fremden (da selbstverfassten) Textausschnittes. Zu bemerken ist weiterhin, dass sich der *Gesellen*-Text inhaltlich lückenlos eingliedert. Letztendlich findet eine Präzisierung der entsprechenden Handlung des Bethge-Textes statt, indem die „Ruh' und Schlaf"-Ebene ausgebaut und fortgesponnen wird. Zudem ist eine gewisse Idealisierung des Schlafes im Sinne eines Trägers von Glück festzustellen, was bei Bethge allenfalls angedeutet wird. Die Finallösung resultiert zugleich aus der zweiten umfangreichen Ergänzung des Gedichtes durch den Komponisten: „Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte! Still ist mein Herz und harret seiner Stunde! Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und grünt aufs neu! allüberall und ewig, ewig blauen licht die Fernen, ewig, ewig ...". Wiederum wird eine bei Bethge bestehende Latenz durch Mahlers dichterische Ergänzung präzisiert. Während im ersten Fall die Erde als zuverlässig-konstante Qualität beschworen wird und die weißen Wolken allenfalls eine Andeutung von Trost in der Ewigkeit vermitteln, gewinnt in Mahlers Version gerade der Aspekt der Transzendenz die Oberhand über die Problematik menschlicher Endlichkeit. Mahlers Text impliziert geradezu eine mögliche Form von Erlösung, indem der Mensch sich den licht blauenden Fernen hingibt. Abgesehen von diesen entscheidenden Modifikationen nimmt Mahler weitere Veränderungen an der Textgrundlage vor: In der vierten Strophe stellt er der Halbzeile „Ich ste-

[21] Die erste Strophe eines unvertonten Gedichtes aus dem Jahr 1884 lautet: „Die Nacht blickt mild aus stummen, ew'gen Fernen / Mit ihren tausend goldnen Augen nieder – / Und müde Menschen schließen ihre Lider. / Im Schlaf auf's Neu, vergess'nes Glück zu lernen!", zit. nach HLG I (frz.), S. 831.

Copyrighted material

he hier..." den Satz „Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten" voran. „Des Freundes" wird in das persönlichere „meines Freundes" umgewandelt; „der zu kommen mir versprach" ist nun eliminiert, statt dessen steht das dramatischere „Ich harre sein zum letzten Lebewohl". Hier offenbart sich direkt, was vorher nur latent im Raum stand: Es ist definitiv ein Abschied auf immer (wobei auch hier erneut die Möglichkeit des Todes eines oder beider Personen mitschwingt). Die vorletzte Strophe entbehrt lediglich des „nur". In der abschließenden Strophe von „In Erwartung des Freundes" wird aus „der" „meiner Laute", womit erneut ein mehr persönlicher Charakter das Geschehen prägt. Der Ausruf „O kämst du, kämst du, ungetreuer Freund!" ist ausgespart und wird von Mahler durch „O Schönheit, o ewigen Liebens, Lebens trunk'ne Welt!" ersetzt. Auf die selbstreferenzielle Frage „Wohin ich geh'?" lässt er eine bekräftigende und Kompromisslosigkeit suggerierende Wiederholung der Worte „Ich geh'" folgen, bevor sich die zu erwartende Ortsangabe anschließt.
Die Interpunktion unterliegt ebenfalls Mahlers Korrektiv: Er tauscht Kommata durch Punkte aus (z. B. erste Strophe: „Gebirge."). Typischerweise fügt er eine Reihe von Interjektionszeichen hinzu (z. B. zweite Strophe: „O sieh!", „Fichten!"; dritte Strophe: „Die Welt schläft ein!").

7.5.3.2 Verhältnis von Text und Satzform

Der Finalsatz des *Liedes von der Erde* stellt wie kaum ein anderer Satz der Sinfonien Mahlers das Beispiel einer die musikalische Form betreffenden, dabei höchst individuellen und singulären Neogenese dar. Präsentiert sich die Folge der voranstehenden Sätze durchaus als Liederzyklus, so erlaubt insbesondere der „Abschied" die Werksbezeichnung „Sinfonie".[22] Allerdings mag es fragwürdig erscheinen, einer der Formprinzipi-

[22] Danuser rekurriert hinsichtlich dieser Problemstellung auf den von Bekker postulierten Terminus der Mahler'schen „Finalsinfonie": „Erst in dem Schlußgesang erfüllt und rechtfertigt sich der Anspruch des *Liedes von der Erde* als einer Symphonie, in einem Satz, der alle Maße eines Orchesterliederzyklus sprengt und einzig als Lösung eines in der Gattungstradition der Symphonik entwickelten Finalproblems verstanden werden kann. Paul Bekkers Erkenntnis, alle Symphonien Mahlers seien ‚Finalsymphonien' [...], bewahrheitet sich auch und gerade an diesem Werk, das entstehungsgeschichtlich erst spät zu einer ‚Symphonie' geworden ist. Durch ihn schießt der zyklische Zusammenhang der Sätze zur Konfiguration jener ästhetischen Totalität zusammen, die für die symphonische Gattung konstitutiv ist. Angesichts der besonderen gattungsgeschichtlichen Voraussetzungen gilt allerdings für das *Lied von der Erde* in noch höherem Maße als für Mahlers übrige Symphonien, daß diese ästhetische Totalität, die den Kunstcharakter der Musik stiftet, nicht von vornherein, garantiert durch eine Gattungstradition, vorgezeichnet ist, sondern durch den konkreten Formprozeß des Werkes auf eine individuelle Weise erreicht werden muß" (Danuser, *Das Lied von der Erde*, S. 83). Auch Jens Malte Fischer begründet den Anspruch des Werkes auf den Titel „Symphonie" maßgeblich vom Finalsatz her: „Der abschließende ‚Abschied' befestigt recht eigentlich die Gattungsbezeichnung der Symphonie. Hätte ein Siegelbewahrer der Gattungsästhetik die ersten fünf Lieder gehört, könnte er feststellen, daß deren Validität, bei allen Raffinements und Reizen der Komposition, den Untertitel nicht rechtfertigen. Der ‚Abschied' jedoch reißt gewissermaßen mit einem Ruck das Ganze auf das Niveau der großen Symphonietradition und breitet seine Autorität rückwirkend aus, nimmt auch die

Copyrighted material

en das Primat zu erteilen, da Elemente beider Schemata offensichtlich vorhanden und gewissermaßen ineinander verzahnt sind. Vielmehr ist das eigentliche sinfonische Element in der stringenten Verfolgung eines dramaturgischen Plans und, damit unmittelbar einhergehend, einer poetischen Idee zu sehen. Während der Kopfsatz von der Verquickung von Elementen der Formprinzipien Sonatenhauptsatz- und variierter Strophenform (wobei auf letztgenannter der Hauptakzent liegt) lebt, zeigt sich der Aufbau des „Abschiedes" in einer deutlich neuartigen Qualität.[23] Es handelt sich um ein eigenes Formkonzept, welches Elemente verschiedener Traditionen in sich birgt, wobei die Aussagequalitäten (die Semantik) der eingearbeiteten Texte primär den formalen Plan des Satzes determinieren. Hiermit soll keinesfalls ein generelles Dominieren des Textes über die Musik postuliert werden. Vielmehr und in für Mahler charakteristischer Weise werden die Worte durch das musikalische Geschehen überhöht (hierbei spielt das Verhältnis zwischen den mit bzw. ohne Text versehenen Abschnitten eine nicht unmaßgebliche Rolle), aber der musikalische Prozess erhält von den zugrundeliegenden Textbotschaften seine formale Kontur: Der semantische Gehalt, welcher unabänderlich mit den beiden Gedichten verknüpft ist, bestimmt die Gliederung des Satzes inklusive der auffallend freien Verwendung tradierter Formelemente, und dies in deutlich stärkerem Maße als im ersten Satz. Die Ursache hierfür liegt im finalen Text begründet, dessen Inhalt von einer deutlichen Entwicklung und vor allem Wandlung bestimmt ist, während das dem Kopfsatz zugrunde liegende Gedicht ein zentrales Thema mit Varianten behandelt.

Zunächst sei eine formale Einteilung von Satz und Text vorangestellt, die allerdings eher im Sinne eines orientierenden Überblickes, denn als festes Schema verstanden werden soll:[24]

Miniaturen und Momentbilder des Vorigen auf die Höhe seiner gewaltigen Ausdruckskraft, die auch in Mahlers Œuvre vergleichlos ist" (Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*, Wien 2003, S. 695).

[23] „Die besondere Individualität dieses Schlußsatzes offenbart sich bei der Frage, mittels welcher Kategorien der Analyse sie am angemessensten begriffen werden könne. Weder das Rekurrenzprinzip strophischen Komponierens noch das dem Sonatendenken entsprechende Entwicklungsprinzip können ihr für sich genommen gerecht werden, sie treten aber auch nicht – und dies wiegt schwerer – in ein Ergänzungsverhältnis ein, wie es etwa im Falle des ‚Trinklieds vom Jammer der Erde' stimmig gegeben erscheint. Wenn wir daher im folgenden dennoch Kategorien des Strophischen einerseits und der Sonatenform andererseits in unserer Analyse verwenden, dann ausschließlich in der heuristischen Absicht, der Rekonstruktion des individuellen Formprozesses [...] durch den Nachweis von Elementen der Tradition den Rückhalt eines Allgemeinen zu verhelfen" (Danuser, *Das Lied von der Erde*, S. 84).

[24] Floros legt auch dem Finalsatz die Sonatenhauptsatzform zugrunde und nimmt folgende Gliederung vor: Exposition (Takte 1–302), variierte Reprise (Takte 303–508) und Coda (Takte 509–572), vgl. Floros, *Mahler III*, S. 259.

Copyrighted material

Formt.		T.	Text	Dramaturgischer Prozess
Introduktion		1–18	instrumental	Abschied, Einsamkeit
‚Exposition'	A	19–26	„Die Sonne scheidet ... Kühlung sind."	
	B	31–54	„O sieh ... dunklen Fichten!"	Natur = Trost
	C	55–149	„Der Bach ... schläft ein!"	
	A'	158–165	„Es wehet kühl ... letzten Lebewohl."	wehmütiger Rückblick, Abschied v. d. Welt
‚doppelte Exposition'	B'	198–229	„Ich sehne mich ... lang allein!"	Warten auf d. Freund
	C'	229–287	„Ich wandle ... trunkne Welt!"	Naturschönheit, trotziges Aufbegehren
‚Durchführung'	D	288–374	instrumental	"funeral march" (Mitchell)
‚Reprise'	A"	374–397	„Er stieg vom Pferd ... war umflort"	Nullpunkt, endgültiger Abschied
	B"	398–421	„Du, mein Freund ... einsam Herz!"	absolute Einsamkeit
	C"	430–449	„Ich wandle ... harret seiner Stunde!"	Umkehr d. Blickrichtung
	B"'+ Coda	459–572	„Die liebe Erde ... ewig!"	Transzendierung, Einkehr i. d. Ewigkeit

Diese Kurzübersicht lässt bereits die sich weitgehend proportional verhaltende Beziehung zwischen inhaltlich abgerundeten Texteinheiten und musikalischer Gliederung erkennen. Sie könnte bei erster Betrachtung an ein variiertes Strophenlied erinnern, allerdings sind die Übergänge zwischen vielen Strophen (oder besser: musikalisch-inhaltlichen Sinneinheiten) auffallend fließend (in der Übersicht durch unterbrochene Linien angedeutet), was in erster Linie durch gemeinsames motivisch-thematisches Material, auch innerhalb der kurzen instrumentalen Zwischenspiele, zustande kommt, sodass feste Grenzen oftmals nicht eindeutig fixierbar sind. Deutlich wird jedoch, dass bestimmte musikalische Abschnitte miteinander korrespondieren, sodass ihre Bezeichnung mit Buchstaben durchaus naheliegt. Es formieren sich im Wesentlichen drei Einheiten, die sowohl in musikalischer als auch in textlich-inhaltlicher Hinsicht differieren (A, B und C). Der rein instrumentale Teil D tritt prägnant hervor und spielt zudem im dramaturgischen Prozess eine außerordentlich wichtige Rolle[25], womit sich eine Bezeichnung als ‚Zwischenspiel' als zu

[25] Eine sehr detaillierte und aufschlussreiche Betrachtung des instrumental gehaltenen Mittelteils ist wiederum bei Mitchell zu finden. Von zentraler Bedeutung ist seine Darstellung der Manifestierung des die Todessphäre symbolisierenden Trauermarsches und somit des von ihm als "strict" bezeichneten Kompositionsprinzips, welches sich in strengem rhythmisch-metrischem Regelmaß offenbart: "'Der Abschied' [...] is planned to move inexorably toward the march as culmination of one of its principal dramatic preoccupations. [...] Lastly – and perhaps most importantly – the funeral march represents [...] the most measured and regular, the most metrical, music in 'Der Abschied'. It is the moment when metre triumphs" (DM III, S. 361). Weiter führt Mitchell aus: "For the march [...], symbolically embodies the idea of death. At the same time, because of the predetermined rhythmic character of the march [...] the symbolic idea is articulated in terms of a rigorous metricality. [...] The rhythmic regularity, which is never relaxed, is accompanied by an equally disciplined motivic and melodic layout" (ebd., S. 362). Auch Peter Revers kommt zu einer vergleichbaren Feststellung bezüglich der Bedeutsamkeit dieses Abschnittes: „Dieses Zwischenspiel hat keineswegs die vielleicht

Copyrighted material

schwach erweisen würde. Vielmehr stellt er einen eigenständigen, wenngleich mit motivisch-thematischen Beziehungen zum Vorangegangenen behafteten, Abschnitt dar. Gleichzeitig behaupten sich charakteristische Elemente der Sonatenhauptsatzform, die mit der inhaltlichen Dramaturgie in auffallender Beziehung stehen: Die ‚Exposition' stellt die Grundproblematik auf, die sich in der instrumentalen ‚Durchführung' manifestiert ("funeral march", s. Anm. 25). Die ‚Reprise' setzt mit der nun verschärften Problematik ein, durchwandert einen absoluten Nullpunkt, um die Tragik des Geschehens in die alles versöhnende Ewigkeit aufzulösen.
Im Folgenden sollen sowohl die textlich-inhaltlichen als auch die musikalischen Korrespondenzen der jeweils in Verwandtschaft zueinander stehenden Abschnitte näher beleuchtet werden.

A-Teile:
a) Textlich-inhaltliche Kongruenzen
A und A' thematisieren – zumindest vordergründig – den Topos der Abschiedsstimmung in der Natur. Konkret finden dabei der sich verabschiedende Tag, die scheidende Sonne, der Abend, Schatten, Kühle und Dunkelheit Erwähnung. Diese Beziehung geht bis hin zur Übereinstimmung bestimmter Worte: „Kühlung"/„kühl" sowie „Schatten". Bald wird jedoch deutlich, dass das Zelebrieren des scheidenden Tages als Symbol für Abschied, Verlassen und Verlassensein schlechthin fungiert. Dieser Aspekt konkretisiert sich bereits im Teil A': Zum Abschied in der Natur kommt jetzt der deutlich schwerer wiegende Abschied vom geschätzten Freund hinzu. Die zentrale Problematik offenbart der dritte A-Teil: Der Abschied der beiden Menschen voneinander steht nun für den Abschied von der Welt überhaupt.

b) Musikalische Kongruenzen[26]
Allen A-Teilen ist der Beginn mit einem rezitativartigen, deklamatorisch geprägten Gesang gemeinsam, wobei auch deren Melodik klare Verwandtschaften aufzeigt. Dies ergibt ein sich auf der Ebene des Charakters artikulierendes Beziehungsverhältnis dieser Rezitative, welches von einem Hang zur Statik geprägt ist. Die Anfangstöne des ersten und dritten

---

erwartete Funktion einer ‚Durchführung'. Vielmehr markiert es die definitive Wende von letzter expressiver Lebensbejahung zu einer von Todeserfahrung bestimmten Ausdruckswelt. Insofern stellt der Zwischenspielbeginn einen Übergang, ja eine Abdunkelung der emphatischen Steigerung des unmittelbar vorangegangenen Textabschnitts dar [...]. Diese führt zu einer Wiederkehr des düsteren Liedbeginns hin, dem im Particell dieses Satzes besondere Bedeutung zukam. Denn Mahler notierte zu diesem Abschnitt (Takt 303) nicht nur die Bemerkung ‚Grabgeläut', sondern sah ursprünglich auch vor, das Tamtam hier zum ersten Mal in Erscheinung treten zu lassen" (Peter Revers, „Das Lied von der Erde", in: ders., *Gustav Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer*, München 2000, S. 120).

[26] Zuvorderst ist anzumerken, dass an dieser Stelle keine detaillierte und vollständige Strukturanalyse vorgenommen werden soll. Im Vordergrund stehen die Darstellung der Korrespondenzen einzelner musikalischer Einheiten untereinander sowie deren Begründung vom Inhalt her.

Copyrighted material

Rezitatives lauten g', der des zweiten ist um eine kleine Terz tiefer angesiedelt (e'). Oben wurde auf die ausdrucksmäßige Beziehung der drei Einheiten hingewiesen. Der düster-depressive Charakter manifestiert sich vornehmlich in folgenden musikalischen Mitteln: dem dominierenden Moll-Tongeschlecht, der sehr zurückgenommenen Dynamik, den ‚vorbeihuschenden' motivischen Gestalten (Flöte, Fagott, nur in A und A' vorhanden) sowie dem Orgelpunkt (C-A-C), welcher die Abschnitte aufgrund seiner Tiefe gleichermaßen auf eine dunkle Basis einstellt. Diese Gestaltung, in Verbindung mit der deutlich höher angesiedelten Flötenmelodik, lässt eine Art von Raumsuggestion aufkommen, deren Undefinierbarkeit (weil tendenziell einer Orientierung entbehrend, ungeachtet der eben beschriebenen Begrenztheit durch hohe und tiefe Stimme) nicht unbedingt zu einem vertraulich wirkenden Gestus beiträgt. Weitere Korrespondenzen sind in der Verwendung sich wiederholenden motivischen Materials zu sehen. Darüber hinaus ist den Abschnitten ein durchsichtig gehaltener, zum Teil fast spartanischer Instrumentalsatz zueigen. Ein generelles Moment ist in der Betonung des Atmosphärischen zu finden.

B-Teile:

a) Textlich-inhaltliche Kongruenzen

B und B' besingen die „Schönheit des Abends" (fungierend als Naturschönheit, die der leidenden Seele Zuflucht bietet), doch der zunächst zentrale Aspekt der Abschnitte B–B" ist jener der Sehnsucht: B' erwähnt das Sehnen nach dem Freund in Verbindung mit dem Wunsch, „die Schönheit dieses Abend zu genießen", womit an dieser Stelle noch am Irdischen festgehalten wird. Auch in B" wird mit dem Freund (zumindest imaginär) korrespondiert. Vor allem aber wird das Sehnen nach dem Freund (bzw. dem Irdischen überhaupt) mit dem Sehnen nach Erlösung in der Transzendenz ausgetauscht. In diesem Wendepunkt liegt zugleich die eigentliche Verklammerung der Abschnitte B' und B". Im finalen B'"-Teil mündet dieser Wendepunkt schlussendlich in Erfüllung, die (vormals von der Unausweichlichkeit des Leides lediglich ablenkende) Schönheit der irdischen Natur wird in die Gewissheit der ewig blauenden lichten Fernen vergeistigt. Auch B'" besingt in gewisser Weise die Schönheit der Erde, doch im Gegensatz zu B und B' wird jetzt nicht mehr an ihr festgehalten, vielmehr wird retrospektiv an sie in Liebe erinnert.

b) Musikalische Kongruenzen

Im Vergleich zu den A-Teilen etabliert sich hier ein deutlich aufgehellter Charakter, der zuvorderst durch den Wechsel des Tongeschlechtes nach Dur sowie den fließend-kantablen Verlauf der Singstimme, der einen klaren Gegensatz zum statisch-depressiven Gestus der A-Teile darstellt, entsteht. B und B' beginnen zudem mit einem aufstrebenden Sextsprung in

Copyrighted material

der Singstimme, B' wie auch B" zeigen zu den Einsätzen den doppelten Sekundfall („sehne mich", „Die liebe Erde").

C-Teile:
a) Textlich-inhaltliche Kongruenzen
Zunächst erscheint das Motiv des Wandelns als ein gemeinsamer Punkt der Abschnitte C–C". Anfänglich wird nach Hause gegangen, als Ausdruck des Noch-Irdischen, wobei bereits hier die Sehnsucht nach – wenn auch äußerlicher – Erfüllung (in Form des Schlafes[27]) verlangt. In C' wird in der Natur gewandelt, wobei das trotzige Aufbegehren der „Lebens trunkne[n] Welt", die doch eigentlich im Begriff ist, unter einem wegzusinken, mit der in C bereits eingeschlafenen Welt korrespondiert. C" transzendiert das vormals thematisierte Wandeln, indem die Welt endgültig losgelassen wird. Das Bild des Hinweggehens als Symbolum des Abschiedes von der Welt schlechthin ist nun vollends manifest. Hierin liegt zugleich der Wendepunkt des Satzes und der gesamten Sinfonie: Indem das Verlassen der Welt klar als „Heimat" bezeichnet wird, verliert dies nicht nur jegliche negative Determination, ist nun nicht mehr „dunkel", vielmehr avanciert es zu des Menschen ureigentlichem Zielpunkt. Die in Teil C' gebrachte Lobeshymne auf die Schönheit des Irdischen wandelt sich am Ende des Satzes (C") in die Vorbereitung des Gesanges über die Ewigkeit.

b) Musikalische Kongruenzen
C und C" weisen in Harfe und Holzbläsern ein fortlaufendes Terzpendel in Triole-Duole-Rhythmisierung auf, welches den Charakter des Wandelns untermalt. Triolische Begleitfloskeln finden sich auch in C', die im weiteren Verlauf des Abschnittes in eine überwiegend aus Terzen und Sekunden bestehende Pendelfigur übergehen. Die Beziehungen der C-Abschnitte zueinander zeigen sich weiterhin in der kantablen Melodik der Singstimme, wobei die häufigen Dreiklangs- und pentatonischen Wendungen den Abschnitten ihr eigenes melodisches Gepräge verleihen und deutlich vom Melodramcharakter der A-Teile wie auch dem vergleichsweise ariosen Charakter der B-Abschnitte abgrenzen.

Im harmonischen Verlauf des Satzes sind ebenfalls gliedernde Aspekte zu erkennen:

[27] An dieser Stelle sei auf die Allegorie des Schlafes als „kleiner Bruder" des Todes hingewiesen.

Copyrighted material

Formt.	Textauszug	harmon. Stationen
A	„Die Sonne scheidet“	c (aeolisch)
B	„O sieh“	C-F-C-G-c
C	„Der Bach“	F
	„Die Blumen“	pentatonisch
	„Die Erde atmet“	F-g
	„die müden“	cis
	„Die Vögel“	F-d
A'	„Es wehet“	a-d
B'	„Ich sehne mich“	B
C'	„Ich wandle“	d
	„Laute“	B
	„O Schönheit“	B-ev/g^6
D	instrumental	a-c
A"	„Er stieg“	c
B"	„Du, mein Freund“	G-c
	„Wohin ... einsam Herz“	c/C-c
C"	„Ich wandle“	F-Ganztonleiter
B'"+Coda	„Die liebe Erde ... ewig“	C-pentatonisch

A und A" sind tonikal geprägt, was auch den Variantengegensatz einbezieht (während A' in die Untermediante bzw. Tonikaparallele ausweicht, je nach Wahl der Haupttonika c-Moll/C-Dur). In den B-Teilen tritt oftmals die Dur-Tonika hervor, welche in B und B" allerdings nicht stabil bleibt und letztendlich wieder in die Moll-Tonika umschlägt. B'" hingegen etabliert das pentatonisch gefärbte C-Dur. Die C-Teile sind tendenziell subdominantisch geprägt (Dur- bzw. Doppeldursubdominante).

7.5.3.3 Formale Beziehungen zwischen Text und Musik

Die musikalische Gestaltung des Anfanges weist keine nennenswerten Beziehungen zum Metrum der Verse auf, der klaren Deklamation dieses im rezitativischen Stil gehaltenen Gesanges kommt das Primat zu. Die Betonung der einzelnen Silben und Wörter dieser an einen Sprechgesang gemahnenden Melodie ist streckenweise nahezu gleichmäßig, wozu insbesondere die Aufeinanderfolge mehrerer Achtelnoten beiträgt. Wenngleich eine leichte Tendenz zur Abfolge von Hebungen und Senkungen besteht, so behauptet sich doch die rhythmisch überwiegend regelmäßige

Copyrighted material

Melodiegestaltung, in der jede Silbe fast überdeutlich zur Geltung kommt. Die Betonungen auf „schei-", „-bir-", „Tä-", „nie-", „Schat-", „Küh-" und „sind" entsprechen zwar den Hebungen des zugehörigen Versmaßes, jedoch ist dieser Umstand angesichts der Dominanz der Ebenmäßigkeit nicht bestimmend im Sinne einer Konkordanz zwischen Rhythmisierung und Textmetrum.
Im darauffolgenden Abschnitt „O sieh! wie eine Silberbarke schwebt der Mond am blauen Himmelssee herauf" wird die deutliche Deklamatorik des rezitativischen Gesanges von einem Ariosocharakter abgelöst. Gleichwohl zeigt sich die Rhythmisierung der Altstimme vom Textmetrum durchaus emanzipiert. Dezente Verwandtschaften sind in den Betonungen von „sieh", „Sil-", „-bar-", „schwebt", „Mond", „blau-", „Him-", „-see" sowie „-auf" auszumachen. Im Kontext des melodischen Flusses betrachtet verhält sich diese Beziehung aber eher latent. Der nächste Halbsatz „Ich spüre eines feinen Windes Weh'n" stellt in seiner Rhythmisierung reine Deklamatorik dar, bei welcher jede Silbe rhythmisch und in der Betonung äquivalent ist (einzige Ausnahme: „Weh'n" erhält eine ganze Note). Die Fortsetzung „hinter den dunklen Fichten" weist wiederum im Alternieren von halber bzw. ganzer und Viertelnote in den Takten 47 ff. eine Beziehung zum Textmetrum auf. Hingegen stellt die Komposition der Verse „Der Bach singt ... im Dämmerschein" eine rhythmisch frei gestaltete Kantilene dar, in der erstmals Wörter und Satzteile durch größere Notenwerte bzw. Halbetriolen eine deutliche Dehnung erhalten. Der Melodiefluss und die rhythmische Gestaltung dominieren über eine tendenzielle Beziehung zum Versmaß, die in der Betonung der Silben bzw. des Wortes „Bach", „Wohl-", „Dun-", „Blu-", „blas-", „Däm-" sowie auch „-schein" auszumachen ist. Die Melodie des kommenden Satzes („Die Erde atmet voll von Ruh' und Schlaf") und des nachfolgenden Halbsatzes („Alle Sehnsucht will nun träumen") ist in Melodik und Rhythmik (wenngleich in diesem Punkt vereinfacht) an die vorige Passage angelehnt. Anklänge an das Versmaß erscheinen in der Betonung von „Er-", „at-", „Ruh'", „Schlaf", „Sehn-" und „träu-". Auch die Gestaltung der zweiten Satzhälfte „die müden Menschen geh'n heimwärts, um im Schlaf vergess'nes Glück und Jugend neu zu lernen" weist mit dem Textmetrum sich konkordant verhaltende Betonungen auf. Es handelt sich um die Wörter und Silben „Men-", „heim-", „Schlaf", „-gess'", „Glück", „Ju-" sowie „ler-". Zunächst besitzt die Melodie einen ans Rezitativische angelehnten Charakter mit schlichter, sich auf Viertel- und nachfolgende halbe Noten beschränkenden Rhythmik, deren Gleichmaß das dem Versfuß eigene Alternieren von Senkung und Hebung nicht zulässt. Dieser Umstand erfährt eine partielle Änderung ab T. 123, wo die Gesangsstimme zum Ariosoduktus wechselt und zumindest von „Schlaf" bis „Jugend" deutliche und geringere Betonungen einander ablösen. Der nächste Abschnitt „Die Vögel hocken still in ihren Zweigen. Die Welt

Copyrighted material

schläft ein!“ zeigt keine hervorhebenswerten Kongruenzen mit dem Textmetrum. Es handelt sich mit der zuerst schrittweise aufwärts-, dann wiederum abwärtsgerichteten Tonleiter sowie dem Terzwechsel erneut um eine sprechgesangsähnliche Melodik. Aufgrund der Folgen mehrerer Viertelnoten entsteht nahezu ein Gleichmaß in der Rhythmik, das sich mit dem Versmaß nicht vereinbaren lässt. Das Terzpendel bei „Die Welt schläft ein!“ zeigt hingegen die charakteristische Betonungsfolge von Senkung und Hebung.

Mit „Es wehet kühl ...“ wird auf die Anfangsgestaltung zurückgegriffen, wobei die Rhythmisierung mit der des Beginns fast identisch ist. Insofern ergibt sich eine Vergleichbarkeit bezüglich der Art des Verhältnisses von Rhythmus und Textmetrum, zumal das Betonungsschema der Melodie keiner Modifikation unterzogen wurde. Die Wörter bzw. Silben „kühl“, „Fich-“, „hier“, „Freun-“, „sein“, „Le-“ und „-wohl“ erfahren, adäquat zum Versmaß, eine Betonung. Dennoch dominiert, wie zu Satzbeginn, eindeutig der rezitativisch-deklamatorische Stil. Zudem handelt es sich bei den Hervorhebungen um solche von Schlüsselbegriffen, sodass ein bewusstes Setzen von Betonungen nach inhaltlichen Kriterien angenommen werden muss. Der nächste Abschnitt „Ich sehne mich ... du läßt mich lang allein!“ beinhaltet wiederum Betonungen, die mit denen des entsprechenden Versmaßes in gut ersichtlicher Beziehung stehen („seh-“, „Schön-“, „die-“, „A-“, „-nie-“, „bleibst“, „lang“, „-lein“). Jedoch erscheinen sie in den Fortlauf des Arioso eingebettet. Zudem verhalten sich einige Passagen im Vergleich zum Betonungsschema des Textmetrums deutlich eigenständig („o Freund, an deiner Seite“), womit die Tendenz zur Autarkie überwiegt. Wie bereits in der Passage zu „Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel“ erfahren auch an dieser Stelle Wörter und Silben mittels größerer Notenwerte, teilweise als Duolen notiert, eine deutliche Verbreiterung. Obschon einige rhythmische Betonungen den Hebungen des Textmetrums entsprechen, erscheint die Melodik dieser Passage nicht als versmaßbezogen, da die erwähnten Duolen sowie Überbindungen ein rhythmisches Regelmaß vermissen lassen. Auch der Fortlauf der Altstimme behält bis zum Schluss des expositionsartigen Abschnittes diese rhythmische Dehnung von Wörtern und Silben bei, als dessen Folge eine grundsätzliche Orientierung am Versmaß nicht in Betracht kommt. In wenigen Details deuten sich Parallelen an, doch verbleiben sie allenfalls in der Tendenz. Der Krebs des Sekund-Terz-Motives („Ich wandle“) zeigt die Abfolge eines Betonungsverhältnisses von Senkung-Hebung-Senkung, aber bereits die Umsetzung der folgenden Wörter weicht von diesem Schema ab. Zudem erhält „mei-“ (T. 244) zwar mittels Melismierung eine Betonung, doch ist diese in das Aufblühen der Melodie integriert, womit die melodische Entwicklung im Vergleich zur rhythmischen Abfolge das Primat erhält. Der Abschnitt „auf Wegen ...

Copyrighted material

schwellen" entsagt, gleich dem Ausruf „O Schönheit ... Welt!", gänzlich einer Beziehung zum Versmaß.[28]
Nach der ausgiebigen Instrumentalpassage greift die neue Strophe den rezitativischen Stil des Satzbeginns wieder auf, der jedes Wort bzw. jede Silbe zu klar zur Geltung kommen lässt, als dass ein von Regelmaß bestimmtes Betonungsschema hervorträte. Die dem Versmaß entsprechenden Betonungen von „Pferd", „Trunk", „dar", „füh-", „-um", „müß-" und „sein" dienen wiederum vornehmlich der Unterstreichung von Schlüsselbegriffen, wobei die schlichte Deklamatorik überwiegt. Vergleichbares gilt für „Er sprach, seine Stimme war umflort". Der sich anschließende Abschnitt der Singstimme („Du, mein Freund ... nicht hold") weist hingegen einen Ablauf der Betonungsverhältnisse auf, welcher mit denen des Versmaßes in Übereinkunft steht. Dieser Umstand tritt umso mehr hervor, da der Melodieverlauf zwar eher einem ariosen Charakter zuneigt, aber gleichfalls einfach-gesanglich gestaltet ist und auf eine weitschweifige Melodieführung verzichtet. Die Begründung „Wohin ich geh'? Ich geh', ich wandre in die Berge. Ich suche Ruhe, Ruhe für mein einsam Herz" weist in Form der Betonungen von „geh'" und „Ber-" sowie „su-", „Ru-" und „ein-" unerhebliche Ähnlichkeiten mit dem Textmetrum auf, die in erster Linie inhaltlich begründet sind, was sich insbesondere in dem via Doppelschlagfigur verhältnismäßig ausgedehnten Melisma bei „ein-[sam]" offenbart.
Die Melodie der Schlussverse besitzt eine gegenüber dem Versmaß autarke rhythmische Gestaltung. Zum wiederholten Mal tritt die Neigung zur Dehnung der Worte und Silben mittels Halbeduolen und -triolen sowie Überbindungen und größerer Notenwerte auf, welche sich zum Satzende hin noch verstärkt.
Der „Abschied" stellt wohl das extremste Beispiel für den Typus der ‚ausgearbeiteten Semantik' innerhalb der Sinfonik Mahlers dar. Der Terminus ‚Vertonung' käme diesem beinahe exzessiv nach Verdeutlichung und Bloßlegung der Textsemantik trachtenden Satz in keiner Weise nahe. Die überwiegende Independenz der rhythmischen Gestaltung der Singstimme gegenüber dem Versmaß ist hier eines der Mittel zur Erreichung der engen Anverwandlung von Textaussage und Musik.

An dieser Stelle sei eine Übersicht zu den deklamatorisch bzw. gesanglich geprägten Abschnitten angefügt:

[28] Mitchell verweist auf die besondere Funktion dieser von Mahler ergänzten Worte: "[...] the introduction of a particular kind of verbal lyricism that breaks the constraints of metre and uses a language that is less an instrument of pictorial descriptiveness (as it often is in Bethge's hands) than a sonorous indicator of overwhelming feeling, of a torrential release of emotion" (DM III, S. 346).

Copyrighted material

Deklamatorisch	Kantabel
Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge. In alle Täler steigt der Abend nieder mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind.	O sieh! wie eine Silberbarke schwebt der Mond am blauen Himmelssee herauf.
Ich spüre eines feinen Windes Weh'n hinter den dunklen Fichten!	Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel. Die Blumen blassen im Dämmerschein.
Die Vögel hocken still in ihren Zweigen. Die Welt schläft ein!	Die Erde atmet voll von Ruh' und Schlaf. Alle Sehnsucht will nun träumen, die müden Menschen geh'n heimwärts, um im Schlaf vergess'nes Glück und Jugend neu zu lernen!
Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten. Ich stehe hier und harre meines Freundes. Ich harre sein zum letzten Lebewohl.	Ich sehne mich, o Freund, an deiner Seite die Schönheit dieses Abends zu genießen.
Wo bleibst du? du läßt mich lang allein!	Ich wandle auf und nieder mit meiner Laute auf Wegen, die von weichem Grase schwellen. O Schönheit, o ewigen Liebens, Lebens trunk'ne Welt!
Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk des Abschieds dar. Er fragte ihn, wohin er führe und auch warum ... es müßte sein. Er sprach, seine Stimme war umflort	Du, mein Freund, mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold! Wohin ich geh'? Ich geh', ich wandre in die Berge. Ich suche Ruhe, Ruhe für mein einsam Herz!
	Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte! Ich werde niemals in die Ferne schweifen.
	Still ist mein Herz und harret seiner Stunde! Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und grünt aufs neu! allüberall und ewig, ewig blauen licht die Fernen, ewig ... ewig!

Copyrighted material

7.5.3.4 Text und harmonische Gestaltung

Formt.	Text und harmonische Gestaltung	T.
A	Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge. In alle Täler steigt der Abend nieder	19–
	c----------	23
	mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind.	24–
	---------- f/c	26
B	O sieh! wie eine Silberbarke schwebt der Mond am blauen Himmelssee herauf.	31–
	C F C---------- G----------7 c	39
	Ich spüre eines feinen Windes Weh'n hinter den dunklen Fichten!	42–
	c **Quartpendel** c----------	49
C	Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel. Die Blumen blassen im	70–
	F---------- g **g-pentaton.**----------	79
	Dämmerschein. Die Erde atmet voll von Ruh' und Schlaf.	79–
	---------- F----------7+---------- g----------	106
	Alle Sehnsucht will nun träumen, die müden Menschen geh'n heim--wärts,	107–
	D7/9+ g---------- D7/9+ E7/9- cis 6——5 Gis7 4–3	121
	um im Schlaf vergess'nes Glück und Jugend neu zu ler---- nen!	122–
	fis Gis(As) dv7- 4-3	128
	Die Vögel hocken still in ihren Zweigen. Die Welt schläft ein!	139–
	F---------- d7-------d5----------	149
A'	Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten. Ich stehe hier und harre meines Freundes.	158–
	a----------d6——5	162
	Ich harre sein zum letzten Lebewohl.	162–
	----------	164
B'	Ich sehne mich, o Freund, an deiner Seite die Schönheit dieses Abends zu genießen.	198–
	B---------- c As	218
	Wo bleibst du? du läßt mich lang allein!	222–
	B7 F7 Es g7 d	229
C'	Ich wandle auf und nieder mit meiner Laute auf Wegen, die von weichem Grase	236–
	d/d-pentat.---------- B g7	254
	schwellen. O Schönheit, o ewigen Lie--bens. Le---bens trunk'ne Welt!	255–
	Ces B2------GT B4-3 Es9+ e9- ev7/g6	276
A''	Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk des Abschieds dar.	375–
	c----------	378
	Er fragte ihn, wohin er führe und auch warum, warum es müßte sein.	378–
	c f	381
	Er sprach, seine Stimme war umflort:	389–
	C	393
B''	Du, mein Freund, mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold!	398–
	D7 G7 64-53 C3 4-3 G4-3 -------G7----------C c	405
	Wohin ich geh'? Ich geh', ich wandre in die Berge. Ich suche Ruhe, Ruhe	410–
	G7-------- c C F5 c-------- G7 c F5 C--5+	417
	für mein einsam Herz!	417–
	c5 G57 c--C-c	419

Copyrighted material

Formt.	Text und harmonische Gestaltung	T.
C''	Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte! Ich werde niemals in die Ferne **F** **g** **D^{7}----------g$^{4-5}$**	432– 444
	schweifen. Still ist mein Herz und harret seiner Stunde! **E^{79-} F** **Terz e wird befestigt** **Ganztonleiter**	445– 449
B'''+ **Coda**	Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und grünt aufs neu! allüberall und **C** **Des^{96}** **obertonähnliche**	459– 485
	ewig, ewig blauen licht die Fernen, ewig, ewig, ewig, ewig, ewig, ewig, ewig! **Skalen** **C** **C-pentatonisch----------**	486– 566

7.5.3.5 Interpretation des Textes durch die Musik

Vor der Detailbetrachtung sollen noch einmal die formalen Dispositionen des Satzes ins nähere Blickfeld gerückt werden. Bereits die diesbezügliche Übersichtsanalyse ergibt ein Maß an Freiheit, das selbst für Mahlers gewiss nicht immer orthodoxes Verhältnis zu überkommenen musikalischen Gepflogenheiten aufmerken lässt. Mitchells diesbezügliche Ausführungen dürfen wohl als Schlüssel zu einem tieferen Verständnis auch der semantischen Bedeutsamkeit der Satzgliederung zu werten sein.[29]
In diesem Satz nimmt im harmonischen Bereich c-Moll eine bedeutende Stellung ein – die Tonart, in der auch weite Teile der Zweiten Sinfonie – die *Totenfeier*, der dritte Satz sowie der hochdramatische Beginn des Finales – stehen. Bezeichnend ist nun auch hier das Spiel mit den Varianttonarten: Die Worte „O sieh ... Himmelssee" gehen mit einer kurzen Dur-Aufhellung (mittels der Varianttonart C-Dur, aber auch F- und G-Dur) einher. Diese Idylle erweist sich allerdings schnell als trügerisch, und vor Beginn des nachfolgenden Satzes – mit Worten, die den Hörer frösteln lassen („Ich spüre eines feinen Windes Weh'n hinter den dunklen Fichten") – ist c-Moll auch schon wieder erreicht. Von Bedeutung ist die Dominanz der Varianttonarten c-Moll und C-Dur, die sich besonders in den Abschnitten A, B sowie A" manifestiert. In diesen Kontext fügt sich ebenso die tonartliche Progression c-Moll – C-Dur (bzw. C-pentatonisch) vom Satzbeginn zu dessen Ende ein. Das Spiel mit den beiden Varianten einer Tonart ist bekanntermaßen ein Charakteristikum der Musik Mahlers mit zumeist deutlich negativ besetzter Semantik (man denke nur an das

[29] "It becomes clear, [...] that a closed form, like the strophic form, for all ingenuity and freedom Mahler brought to it, simply could not have served the needs of 'Der Abschied'. [...] The resolution of the work's inner drama required, in musical terms, an opening out into the welcoming void, and that entailed a formal strategy the very antithesis of the closed form the strophic principle represents" (DM III, S. 344). Mitchells Ausführungen dürfen um den Aspekt der Sonatenhauptsatzform erweitert werden, welche Mahler aus den oben zitierten Gründen ebenfalls nicht konsequent, d. h. nicht in klarer Ausprägung, verwendete.

Copyrighted material

beredte „Dur-Moll-Sigel" [Floros], v. a. in der Sechsten Sinfonie).[30] Doch im Gegensatz zu den vorherigen mit der Variantpolarität behafteten Werken deutet die Moll-Dur-Progression am Ende des *Liedes von der Erde* tatsächlich auf eine Kehrtwende in positiver Richtung hin. Auf harmonischer Ebene findet gleichermaßen eine Umwandlung der ‚Todessphäre' in diejenige des – in der Ewigkeit sich vollziehenden – Lebens statt. Eine in diesem Sinne noch weitergehende Interpretation könnte auf einen Hinweis bezüglich der gewissermaßen bestehenden ‚Verwandtschaft' von Leben und Tod hinweisen, da Mahler immerhin nur die Varianten – sozusagen zwei Seiten einer Medaille – verwendet, keine, wie nach landläufigem Verständnis denkbar, weit entfernten Tonarten. Die Positionen sind somit nicht unvereinbar und konträr, sondern ineinander wandelbar, ganz im Sinne des am Schluss angesprochenen ewigen Kreislaufes.

Die den Satz eröffnende instrumentale Einleitung evoziert sogleich die Assoziation zu einem, wenn auch stilisierten, Trauermarsch, womit von vorneherein die vorerst dominierende Grundstimmung etabliert ist. Diese Einleitung trägt bereits, möchte man den entsprechenden Ausführungen Mitchells folgen, ein zentrales musikalisches Gestaltungsmittel in sich: ein auffallend strenges rhythmisch-metrisches Regelmaß[31], was sich ins-

---

[30] Erich Wolfgang Partsch stellt die Tonartenwahl klar in den Kontext der Textinterpretation (vgl. Partsch, „Alte Tonartensymbolik in Mahlers Liedschaffen?", in: Aspetsberger/Partsch [Hrsg.], *Mahler-Gespräche*, S. 183).

[31] "We encounter thereby the unique technical and formal feature of 'Der Abschied', which between *opposed compositional processes*, 'strict' and 'free', each of which comes to represent a contrasting half of the symbolic duality (death and death's transfiguration) on which the huge span of the finale rests" (DM III, S. 362). Mitchells Zuordnung der beiden sich diametral zueinander verhaltenden Kompositionsprinzipien des metrisch Freien und metrisch Strengen zu den beiden Hauptsphären des Satzes ist unbedingt zuzustimmen. In der Tat handelt es sich bei der Dialektik von Tod und Leben um einen zentralen Sachverhalt des *Liedes von der Erde* überhaupt und steht gleichzeitig für Mahlers Auseinandersetzung mit der Existenzproblematik per sé. Hellmuth Kühn deutet in seinem Artikel „Das Lied von der Erde'. Zum Verhältnis von Gesang und wortloser Melodie" zumindest die Freiheiten, die die metrische Behandlung des Werkes konstituieren, an: „Neben diesem Ton und dem eigentümlichen Verhältnis zwischen Orchesterpart und Gesangsstimme [...] fällt wohl jedem Hörer des ‚Liedes von der Erde' die freie Behandlung von Metrik und Rhythmik auf. Was in diesem Bereich in der Vertonung der Schlußszene von Goethes ‚Faust' errungen worden war, geht nun in die Gestaltung der Takte ein: Taktwechsel wie am Anfang des 3. Liedes ‚Von der Schönheit' [...], ruckartige statt der seit Wagner obligatorischen fließenden Übergänge im 1. Lied [...], freie Bildungen unterschiedlich langer Motive im Schlußlied [...] – und schließlich die Aufgabe des Taktschwerpunkts am Schluß des Ganzen – solche Bildungen rücken das ‚Lied von der Erde' aus dem Zusammenhang zu den älteren Werken und lassen es zum Torbogen des Spätwerks werden. Gerade in den freien Bildungen des Schlusses, in der immanenten Kritik an der Symmetrie, an der festen Ordnung wird die Nähe Mahlers zum Impressionismus und die Ferne zum wohlgeordneten Ornament des Jugendstils deutlich" (Hellmuth Kühn, „‚Das Lied von der Erde'. Zum Verhältnis von Gesang und wortloser Melodie", in: Programmheft des Berliner Philharmonischen Orchesters vom 10./11.3.1991 [= *Philharmonische Programmhefte* 1990/91 Heft 29], S. 536). Während insbesondere Kühns Verweis auf den zweiten Satz der Achten Sinfonie hervorzuheben ist, so benötigte seine Postulierung der „Nähe Mahlers zum Impressionismus" doch einer Präzisierung. Wenngleich der schwebend-atmosphärische Gestus, die Empfindsamkeit gegenüber dem Detail gerade in der Klangfarbengestaltung und die kaum einem traditionellen Schema anhaftenden harmonikalen Abfolgen des Schlusses dem gewillten Zuhörer Allusionen an impressionistische Wendungen vermitteln mögen, kann bereits aufgrund der durchaus noch in sinfonischer Tradition stehenden motivisch-thematischen Arbeit sowie des wieder-

Copyrighted material

besondere im rein instrumental gehaltenen Mittelteil in fast exzesshafter Manier noch exponieren soll.
Mit dem Einsatz der Singstimme wird, gemäß dem Text „Die Sonne scheidet", ein musikalisches Bild des Abschiednehmens eröffnet. Die Melodik zu diesen drei Worten ist abwärtsgerichtet, es liegt bereits hier das Motiv des doppelten Sekundfalls vor, welches qua Textbelegung im Sinne von „Abschied" semantisch aufgeladen ist. Das spärliche Vorhandensein der Instrumentalstimmen erschöpft sich in floskelhaftem ‚Vorbeihuschen' von Motiven (Flöte: Doppelschlag, Fagott: verkürzter Sekundfall, Notenbeispiel 29) und dem orgelpunktartig gehaltenen C der Celli. Aus dem Doppelschlag der Flöten entwickelt sich eine melodische Linie, die das c''' als eine Art tonales Zentrum wiederholt ansteuert[52], jedoch ungeachtet dessen den Eindruck einer gewissen Orientierungslosigkeit vermittelt. Die den Worten immanente Perspektivlosigkeit findet hierin ihre Entsprechung. Zugleich schreitet der Orchestersatz einen beträchtlichen Raum aus, da die Distanz von ca. vier Oktaven zwischen Cello und Flöte aufgrund des (bis auf die eine Sonderposition einnehmende Singstimme) fehlenden Mittelbaus des Satzes unvermittelt zum Tragen kommt. Die Klangfarbe dieser Passage wirkt spröde, hervorgerufen durch Instrumentation, Dynamik und Vortragsbezeichnung der Altstimme („In erzählendem Ton, ohne Ausdruck"). Nach Beendigung des Gesanges setzt sich die Flötenmelodie fort, um, gleichsam als Nachhall des soeben Vorgebrachten, mit einem chromatischen Zweiunddreißigstelabgang zu verebben (T. 26), bezeichnenderweise „morendo". Der C-Grund geht ebenfalls „morendo" zurück, wobei sich dieser Prozess ganz allmählich, über die Dauer der Flötenmelodie, hinzieht. Alles in allem präsentiert sich das Bild einer verdüsterten Seelenlandschaft. Bereits der eben umrissene Anfang dieses Satzes zeigt überdeutlich die neue Qualität des Mahler'schen Spätwerkes, die sich hier in Form einer besonders innigen Beziehung von Musik und Textaussage offenbart: Während die früheren Sinfonien, bei aller Eindringlichkeit, den Duktus des Narrativen in letzter Konsequenz nicht ganz verlassen, findet in diesem Satz eine bis dato nicht dagewesene Amalgamierung von musikalischer Gestaltung

---

holt melodramartigen, expressionismusnahen Gesanges nicht uneingeschränkt von einer direkten Beziehung dieser Musik zum Impressionismus gesprochen werden.

[52] Revers gibt an dieser Stelle zu bedenken, inwieweit sich Mahler an fernöstlicher Musik orientiert haben könnte, zumal dieser angeblich im Besitz entsprechender Wachsrollen gewesen sei: „Betrachtet man das Verhältnis der drei Ebenen – Orgelpunkt, Singstimme, Flötenstimme – zueinander genauer, so kann man ein weiteres [als erstes Beispiel nennt Revers die „innere Gliederung und metrische Gewichtung" des Taktprinzips, S. H.] mit fernöstlicher Musik zusammenhängendes Phänomen feststellen. Die Außenstimmen – Flöten und Violoncelli – haben insofern eine auffällige Gemeinsamkeit, als in beiden der Ton c von zentraler Bedeutung ist, wobei in der Flötenstimme zwar zahlreiche Abwechslungen und Umspielungen dieser Tonhöhe zu finden sind, deren Funktion als melodischer Bezugspunkt aber kaum bezweifelt werden kann. Mahlers Verfahren hat frappante Ähnlichkeit mit dem gänzlich anderen Tonverständnis fernöstlicher Kulturen" (Revers, *Mahlers Lieder*, S. 110 f.).

Copyrighted material

und Semantik der Worte statt.[33] Vor allem wird eine weitere Eigenschaft der Musik deutlich: Während der Text das Abschiednehmen vorerst eher auf eine konkrete Situation bezieht, wird der Eindruck des Absoluten, des Abschiednehmens überhaupt im Sinne einer totalen Entfremdung von der Welt und auch sich selbst erst durch die musikalische Gestaltung hervorgerufen, d. h. überdies, dass die Musik das Geschehen von der konkreten – wenn man so möchte: ikonikalen – Ebene auf die des weitaus umfassenderen Symbols hebt.

Mit dem zweiten Abschnitt hellt sich die Stimmung interimsweise auf. Der Text berichtet von der wohltuenden Wirkung der Natur – ein ganz Mahler'scher Topos. Die Haupttonart wechselt vorübergehend nach C-Dur, die Instrumentationsdichte nimmt zu, zum Teil werden die Stimmen mit der Vortragsbezeichnung „espress." versehen. Ab T. 39 findet eine erneute Eintrübung statt, gemäß der von den Worten „Ich spüre eines feinen Windes Weh'n hinter den dunklen Fichten" vermittelten, leicht unheimlichen Stimmung. Insbesondere der erste Halbsatz kehrt zu dem nahezu ausdruckslosen Gestus zurück. Das über gut zwei Takte gehaltene und von der 2. Harfe unterstützte Quartpendel[34] wirkt geradezu meditativ. Besonders an Stellen wie dieser dominieren Stimmungsgestaltung und Ausdruck absolut über motivische Arbeit. Die Quarte g'–c" findet seine Erweiterung und Fortsetzung in der c-Moll-Dreiklangsmelodik zu „hinter den dunklen Fichten", den Charakter der Tristesse unterstützt die schlichte Dreiklangsmelodik. Sogleich behauptet sich eine hierzu in auffallendem Kontrast stehende, chromatisch determinierte Linie von Kontrafagott und Flöten. Dieser unmittelbare Gegensatz in der Gestaltung des Melodischen weckt eine gewisse Unberechenbarkeit des Ausdruckscharakters, wozu ebenfalls die sich ab T. 51 exponierende Cellostimme beiträgt, zumal sie im Fortissimo anhebt, im selben Takt aber noch ins Piano zurückgeht und drei Takte später „morendo" versiegt. In dieser Gestaltung mit starken Kontrasten auf engem Raum offenbaren sich wiederum die für weite Teile des *Liedes von der Erde* konstitutiven Schritte, welche

---

[33] Reinhard Schulz bezieht hierbei mehrere wichtige musikalische Parameter ein: „Im Bruch [gemeint ist Mahlers oft praktizierte Parataxe starker Gegensätze, S. H.] wird hörbar, was andere Musik zu verschweigen gezwungen ist. Das gelingt freilich nur – und Mahler erreicht dabei im *Lied von der Erde* ganz neue Dimensionen –, wenn die Musik nicht nur den Gehalt schildert, ihn musikalisch darstellt, sondern wenn sie sich ihm selbst anverwandelt. Zu zeigen wäre, daß Klang, melodische Gestalt, das Verhältnis zur Zeit oder die großformale Anlage in Gänze und in letzter Konzentration mit dem Gesagten verschmelzen. Die Musik selbst wird einsam, wird herbstlich, sie wird im langen Abschied ewig und berührt Regionen der Unendlichkeit. Das Jenseitige spiegelt sich an ihr im Diesseitigen. Gestalt und Aussage fließen wie in einer Legierung in eins. Das Einfache, das Triviale wird zum Abglanz tiefster visionärer Erfahrung, als deren Übermittler sich Mahler immer existentieller empfand" (Reinhard Schulz, „Das Lied von der Erde", in: Ulm [Hrsg.], *Mahlers Sinfonien*, S. 253). Vgl. auch noch einmal Berger, *Vision und Mythos*, S. 148 (Kap. 7.5., Anm. 12).

[34] „Der Gesang erstarrt hier zur Floskel, eingebunden freilich in ein übergreifendes Strukturprinzip. Dies macht deutlich, daß der symphonische Prozeß, der im *Lied von der Erde* eine Symbiose von Vokalem und Instrumentalem bewirkt, nicht allein eine Versprachlichung des Instrumentalen, sondern mitunter auch eine Entsprachlichung des Vokalen umfaßt" (Danuser, *Das Lied von der Erde*, S. 89 f.).

Copyrighted material

letztendlich bereits auf den Expressionismus verweisen. Mit T. 55 ist ein deutlicher Charakterwechsel zu vermerken: Der im Verlauf der weiteren Takte besungene Bach scheint sich im Wechsel von Triolen und Duolen, verbunden mit einer ostinatohaften Terzpendelbewegung, wiederzufinden. Die ländliche Szenerie wird von der pastoralen Tonart F-Dur untermalt. Jedoch erscheint immerhin zweimal in der Stimme der Flöte die Doppelschlagfigur, sodass dem beruhigenden Ausdruck eine leichte Eintrübung widerfährt (T. 71, 78). „Alle Sehnsucht will nun träumen" wird mittels einer *Climax*-Figur untermalt (Notenbeispiel 30). Bezeichnend sind wiederum die harmonischen Dispositionen, hier die Einstellung nach Gis-Dur in der Passage zwischen „heimwärts" und „Jugend" (Violoncello-Kantilene): Die zeitliche Distanz, sogar Unerreichbarkeit des besungenen Jugendglückes drückt sich auch in der Unkonventionalität dieser weit entfernten Tonart aus. Die (in der Tat impressionistisch anmutende) Aussage „Die Vögel hocken still in ihren Zweigen" wird von verschiedenen Motiven, auch dem Doppelschlag, begleitet, die Assoziationen an stilisierte Vogelrufe erwecken (*Mimesis*). An dieser Stelle tritt eine Tendenz hervor, die bereits vorher zu bemerken war: Die *Mimesis* wird, abgesehen von Instrumentation und Klangfarbe, in erster Linie auf struktureller Ebene, durch motivisches Material, das teilweise bereits bekannt ist (Doppelschlag), gestaltet. Dieses motivische Material ist aber zugleich aus seiner strukturellen Gebundenheit befreit, indem es hier eben nicht mehr primär motiv- oder gar themenbildend wirkt, sondern vornehmlich der Erzeugung von Atmosphäre dient. Der Satz „Die Welt schläft ein" dehnt das Topos des Abschiednehmens vom Bereich des Menschen auf den der Welt aus und verleiht somit dem Geschehen ein auf Endgültigkeit angelegtes Gepräge (man beachte die Spielanweisung „morendo"). Nicht umsonst werden diese Worte mit der „traditionellen ‚Todestonart'" d-Moll[35] belegt, ebenso die nachfolgende Passage mit dem „letzten Lebewohl". Den Charakter des Absinkens vermitteln maßgeblich die vor (T. 145 f.) und nach (T. 150) dem betreffenden Satz erscheinenden, überwiegend chromatisch abwärtsgerichteten Gesten (*Katabasis*, *Pathopoeia*), welchen ein Abfallen im weiten Raum gemeinsam ist. Dies betrifft insbesondere die vom d'' zum d reichende chromatische Linie von Oboe und Bassklarinette, die in T. 146 ein kleines auskomponiertes Ritardando aufweist, sowie das vom f'' zum Kontra-A sich bewegende Harfenglissando. Bei den Worten „Die Welt schläft ein" stagniert entsprechend auch der musikalische Prozess: Die Altstimme alterniert zwischen dem momentanen Grundton d' und der Terz f', wobei dem Stehenbleiben auf dem Terzton eine gewisse Offenheit innewohnt. Dazu erklingen lediglich die Haltetöne A (Bässe) und d (Bassklarinette). Die Takte 151 ff. beinhalten ein Echo dieses Terzpendels in den Hörnern (welches nun

[35] Erich Wolfgang Partsch, „Alte Tonartensymbolik in Mahlers Liedschaffen?", in: Aspetsberger/Partsch (Hrsg.), *Mahler-Gespräche*, S. 183.

Copyrighted material

leicht an den „Naturlaut" des vierten Satzes der Dritten Sinfonie erinnert). So durchsichtig und einfach die musikalische Gestaltung gehalten ist, so darf ein subtiles Detail der Tongebung nicht außer Acht gelassen werden: Das d der Bassklarinette ist mit einem Sforzato versehen, wird aber im nächsten Takt sogleich ins Pianissimo zurückgenommen (vergleichbare Gestaltungsmittel finden sich bereits in den davorliegenden Takten). Die Gestaltung von Tongebung und somit Klangfarbe ist also von vergleichsweise einfachen Mitteln bestimmt, während sich ihre Wirkung hingegen in fein gesponnener Subtilität mit einer starken Tendenz zum Geräuschhaften zeigt (Notenbeispiel 31). Die Worte „Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten" leiten eine Wiederaufnahme der Prinzipien der Anfangsgestaltung ein, worin sich eine inhaltliche Beziehung zum Beginn des Satzes offenbart, an dem (abgesehen von der beiden Textpassagen innewohnenden Atmosphäre regungsloser Trauer) in Form der scheidenden Sonne der Eindruck von Kühle – Symbol trostloser Einsamkeit – suggeriert und somit das Abschiedstopos thematisiert wird. Die von Kälte geprägte Stimmung findet ihr musikalisches Pendant in der gleichsam hauchdünnen Besetzung, der dynamischen Gestaltung (zweibzw. dreifaches Piano) und nicht zuletzt in der trotz wiederholten Ansteuerns des a" schwebend-orientierungslos wirkenden Flötenmelodie.
Ab T. 166 ändert sich der Ausdruckscharakter unvermittelt: Streicher, Harfen und Mandoline liefern eine pentatonisch gefärbte Grundierung mit kontinuierlich weitergeführten Begleitfiguren, zu denen die Flöten eine gleichfalls pentatonisch eingestellte melodische Linie spielen. Wenngleich der traurige Grundcharakter nicht gänzlich abgelegt ist, so vermittelt die musikalische Gestaltung doch nicht mehr die ausgesprochen düstere Stimmung des vorigen Abschnittes. Die bedrückende Depressivität weicht einem lediglich melancholischen Ton, und die Struktur der einzelnen Stimmen verleiht in Verbindung mit der Instrumentation dem Geschehen ein weich und lyrisch wirkendes Gepräge. Dieser lyrische Grundton verstärkt sich bei Eintritt des Altes. Die Instrumentations- und Satzdichte hat mittlerweile merklich zugenommen. Im Gegensatz zu der kleinschrittigen Gesangsmelodie der vorigen Passage hebt die Singstimme sogleich mit einem Sprung über eine große Sexte an. Schlüsselbegriffe erhalten deutliche melismatische Dehnungen („sehne", „Schön-"). Insgesamt präsentiert sich die Melodie in großen, geschwungenen und qua rhythmische Gestaltung (Halbeduolen) verbreiterten Bögen, als ob der Wunschzustand der Gesellschaft des Freundes in vollen Zügen ausgekostet würde. Bei „O Schönheit" findet eine Steigerung mittels einer Aufwärtssequenz statt, aufgrund derer das wiederum eine große Sexte betragende Initialintervall um eine Tonstufe nach oben versetzt wird. Die Frage „Wo bleibst du?" sowie der sich anschließende Vorwurf „Du läßt mich lang allein!" werden von einer Dramatisierung begleitet (Fortissimo, Akzentreihung und *Katabasis* in den Violinenstimmen), die Frage

Copyrighted material

selbst mittels einer *Interrogatio* illustriert (die Diastematik, besonders die abfallende Quarte zum Schluss, aber auch der kurz-prägnante Ausrufgestus lassen den offenen Fragecharakter deutlich zutage treten; Notenbeispiel 32). Einem regelrechten Gefühlsausbruch kommt die Gestaltung der Worte „O Schönheit..." gleich, wobei dem Tritonus bei „trunkne" semantische Beachtung gezollt werden sollte. Eine beißende Ironie zeigt sich vor allem in der absteigenden Linie (*Katabasis*) bei „-bens trunk'ne Welt".

Bei Eintritt des reprisenartigen A"-Teils ist die Ernüchterung komplett. Die „erzählend und ohne Espressivo" vorzutragende, trocken-rezitativische Melodie der Altstimme erhält als instrumentale Beigabe lediglich den C-Orgelpunkt der tiefen Streicher – Spartanität als Ausdruck absoluter Entfremdung. Die erste Zählzeit einiger Takte wird mittels Tamtam-Schlägen hervorgehoben, was trauermarschähnliche Assoziationen weckt. Bei den Harfen fällt die unkonventionelle Spielweise auf – einzelne Fortissimo-Terzen mit der Anweisung „scharf abreissen" –, die zu isolierten Klangimpulsen mit deutlichem Geräuschcharakter führt. Diese musikalische Gestaltung korreliert mit dem gesungenen Text, der nach dem überschwänglichen Lobgesang über die irdische Schönheit die bereits vorher latent im Raum stehende letzte Konsequenz in ihrer Endgültigkeit deutlich umreißt. Durch die sich auf Klang- bzw. Geräuscherzeugung beschränkende, kaum einmal mehr kammermusikalische und zudem erstmals nicht in motivische Prozessualität eingebundene Instrumentation tritt der melodramartige Gesang in ernst-klarer Deutlichkeit hervor, gemäß der Bedeutsamkeit der dazugehörigen Worte. Die indirekte Frage „warum, warum es müßte sein" erhält durch die Fagotte eine mit einem Anflug von Groteske behaftete Antwort, zumindest vermittelt die unvorbereitet im Forte einsetzende Stimme, die zudem das (zunächst) mit Abschiedssemantik (die scheidende Sonne, das Absteigen vom Pferd) besetzte Motiv des doppelten Sekundfalles aufgreift, den Eindruck bitterer Konsequenz, zu welchem die ab T. 382 hinzutretenden Instrumente ebenfalls beitragen. Das „warum" – Ausdruck bohrender Existenzfragen – erhält durch seine Wiederholung und den Sextsprung zum Spitzenton f" eine deutliche Betonung. Der sich in den Folgetakten aufbauende dichtere Orchestersatz ist wiederum durch die bereits bekannte floskelhafte Motivik gekennzeichnet. Zu bemerken ist, dass nach mehreren Ansätzen auf identischer Tonhöhe der Motivbeginn schrittweise mit tiefer liegenden Tönen erfolgt (Fagott, Klarinette), gleichsam als weiterer Ausdruck depressiver Verdüsterung. Hinzu kommen chromatische Sechzehntelläufe in Flöte und Oboe, die ohne ein melodisches oder harmonisches Ziel abbrechen. Als charakteristisch erweisen sich die immer erneut unternommenen Ansätze der Motivik, sowohl in Tonhöhe als auch Dynamik, die sich als nicht standhaft erweisen, da die Tonhöhe der Einsätze letztendlich nicht gehalten werden kann und auf das Forte sogleich ein decres-

Copyrighted material

cendo folgt: Die Mühe wird nicht entlohnt, das erstrebte Ziel alles in allem nicht erreicht. Zuletzt dünnt sich der Orchestersatz wieder aus. Während des Melismas bei „hold" erfolgt ein harmonischer Umschlag nach Moll, gleichsam als Bestätigung der Negativfeststellung „mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold". Im Anschluss daran (T. 406) erscheint in der Viola eine chromatisch abwärtsgeführte Linie, die einem *Passus duriusculus* nahekommt (das Rahmenintervall beträgt in der ersten Viola keine reine, sondern eine verminderte Quarte). Die aufbegehrend-bewegte Melodie zu den Worten „Du, mein Freund, mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold!" weicht bei den Sätzen „Wohin ich geh'? Ich geh', ich wandre in die Berge..." einer wehmütigen Kantilene. Die melodische Linie strebt zunächst aufwärts und zeigt einen Ansatz zur Entfaltung, kehrt aber wieder in Richtung Ausgangspunkt zurück. Der eine gewisse Zielfunktion besitzende Begriff „Ruhe" wird durch seine Wiederholung, darüber hinaus aufgrund melismatischer Dehnung der ersten Silbe und des aufwärtsgerichteten Sextsprunges in T. 417 betont. Hervorzuheben ist die bei der Wiederholung dieses Wortes (T. 417) stehende Durtonika. Das die Grundstimmung des Satzes bis zu diesem Punkt in einem Wort zusammenfassende „einsam" wird bezeichnenderweise mit dem Symbol der Doppelschlagfigur bedacht, die hier in augmentierter, somit gedehnt-betonter Form erscheint und durch die Wortzuweisung nun endlich denotiert, semantisch aufgelöst wird (Notenbeispiel 33). Zudem manifestiert sich hier, im Gegensatz zu der bedeutsamen „Ruhe", wieder die Molltonika. Die Augmentation dieses Motives wird sogleich im nachfolgenden Takt von den Klarinetten und wiederum einen Takt später in rhythmisch vereinfachter Form aufgegriffen – eine gerade in ihrer Schlichtheit unendlich traurig anmutende Gestaltung dieser Worte. Anschließend (T. 421) spielen die Oboen einen *Passus duriusculus*, der durch ein plötzliches Fortissimo (vorher ist dreifaches Piano verzeichnet) stark hervortritt und zudem in der Mitte durch eine kurze Pause in seinem Bewegungsfluss unterbrochen wird. Mit dem Erreichen des Wortes „Herz" kehrt die Gesangsstimme zum Grundton der momentanen Tonika c-Moll zurück, was durch den Leitton h auf der zweiten Silbe von „einsam" bereits vorbereitet wurde.

Ab T. 430 wird erneut die musikalische Gestaltung des C-Abschnittes aufgenommen, welche sich auch auf die Melodik zu den Worten „Ich wandle nach der Heimat ..." erstreckt, die vormals in modifizierter Form zu „Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel ..." erklang. Hiermit wird der Ausdruckscharakter einer deutlichen Änderung unterworfen, indem nach der chromatisch geprägten vorigen Passage unvermittelt beruhigendere Töne zur Geltung kommen.

Einen bemerkenswerten Verlauf zeigt die Altstimme zu den beiden beschließenden Sätzen „Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und grünt aufs neu! allüberall und ewig, ewig blauen licht die Fernen!": Die

Copyrighted material

Melodie entfaltet sich wie nie zuvor und erreicht bei „auf" den singulären Spitzenton g" (T. 469 f.). Die Melodik und somit auch die einzelnen Worte erscheinen durch den häufigen Gebrauch von Halbeduolen stark verbreitert.[36] Der für den bisherigen Verlauf des Satzes konstitutive Doppelschlag – Symbol des einsamen Herzens – erscheint, nun kaum noch als solcher kenntlich, in gewandelter, fast aufgelöster Form (T. 497–501, Singstimme, Celesta, 1.+2. Violine). Im beschließenden Wort „ewig" wird die Quintessenz dieses Satzes noch einmal kompiliert: Die siebenmalige Wiederholung entbehrt jeder beschwörenden Geste, erreicht aber aufgrund der extremen Zurücknahme des musikalischen Aufwandes (den sie überhaupt nicht benötigt) einen definitiven Eindruck von Abgeklärtheit und Sicherheit.[37] Die gemeinsame Aussage von Musik und Text ruht in sich selbst. An dieser Stelle sei noch einmal ein kurzer Rückgriff zum Finale der Zweiten Sinfonie unternommen, welches ebenfalls das ewige Leben thematisiert, aber mit seinem Aufwand der Mittel eine diametral entgegengesetzte Gestaltung aufweist im Gegensatz zur extremen Zurücknahme des Apparates, dessen Abbreviatur gewissermaßen eine deutliche Intensivierung der Ausdruckskraft induziert – möglicherweise eine Auswirkung der dazwischenliegenden Jahre wie auch der vollkommen geänderten persönlichen Situation und nochmaligen Reifung des Komponisten. Auch auf die Wiederholungen des Wortes „ewig" sollte das Augenmerk gerichtet werden: Die siebenfache Wiederholung ist zu präsent, als dass von einer Zufälligkeit gesprochen werden könnte. Auch formale Motivationen dürften angesichts der strukturellen Auflösungstendenz gerade in den Schlusstakten wohl keine Rolle gespielt haben – vielmehr darf von einer bewussten Wahl eben dieser Anzahl durch Mahler ausgegangen werden, zumal die Sieben traditionell als Symbol der Vollendung, der harmonischen Abrundung gilt.[38] In den der Altstimme verbleibenden

---

[36] Mitchell verdeutlicht die Bedeutsamkeit der rhythmischen Behandlung als auch den Klang eben dieser Worte: "But while everybody notices the repetitions of 'ewig', Mahler's version of Bethge also repeats another key word – 'allüberall' – as much for the sound as its meaning. If one examines Mahler's projection of it as a vocal shape, [...] it is clear how, through the inspired and unnatural prolongation of the syllables, the component sounds of the word, above all the isolated vowel 'ü', are used as part of the orchestration, to contribute to the making of the sound of the ecstatic moment" (DM III, S. 347). Und diesen Sachverhalt komprimierend, notiert Mitchell: "[...] that is the sound of the words even more than their sense that counts at the climactic dissolution of 'Der Abschied'" (ebd., S. 348).

[37] „Durch die siebenmalige Wiederholung von ‚ewig' taucht das Wort mit seinem Sinn völlig in die verklingende ‚Sphärenmusik' ein, deren Raumgefühl ein Sich-entfernen suggeriert, nicht aber ein reales Aufhören des Klanges" (Vill, *Vermittlungsformen*, S. 186).

[38] Vgl. z. B. Jürgen Werlitz, *Das Geheimnis der heiligen Zahlen. Ein Schlüssel zu den Rätseln der Bibel*, München 2000, S. 276. Auf Mahler bezogen, sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass die Zahl Sieben gerade auch im Judentum von herausragender Bedeutung ist (Schabbat – der siebte, heilige Wochentag; die Menora – der siebenarmige Leuchter, um nur zwei prominente Beispiele zu nennen). Weiterhin darf auf Vorstellungen des rabbinischen Judentums verwiesen werden, nach denen „die Geschichte typologisch in der Schöpfungsgeschichte präfiguriert" sei, die „sechs Schöpfungstage und der göttliche Ruhetag am Schabbat [...] hiernach als das Urbild für den gesamten Weltbestand verstanden" werden könne (für diesen Hinweis danke ich Herrn Prof. Dr. Karl Erich Grözinger). Nach dieser Vorstellung habe die Welt 6000 Jahre Bestand, um im siebten Jahrtausend,

Copyrighted material

letzten Takten dominieren zwei Vokale, e und i, hart klingende Konsonanten fehlen, was den Gesang bereits von seiner sprachlichen Komponente her schweben lässt. Eine besondere Hervorhebung verdient die spärliche, aber dafür umso subtilere Instrumentation: Der silbrig-zarte, sehr intime Zusammenklang von Celesta, Mandoline und Harfe, verbunden mit der schwebend wirkenden pentatonischen Einstellung[39], scheint, gemäß dem dazugehörigen Text, in die Unendlichkeit[40] zu sublimieren.[41]

---

der apokalyptischen Zeit, ihren Schabbat zu feiern (Karl Erich Grözinger, *Jüdisches Denken* Band 1, *Vom Gott Abrahams zum Gott des Aristoteles*, Frankfurt/Main 2004, S. 296–298). Hiermit soll keinesfalls die unbedingte Bezugnahme Mahlers auf die genannten Inhalte postuliert werden, wenngleich dezente Verwandtschaften zur ideenprogrammatischen Finallösung des *Liedes von der Erde* mit der Erlösung der Welt und dem siebenmal gesungenen „ewig" – zugleich eines der im Judentum häufig erwähnten Gottesattribute – aufscheinen.

[39] Nach ostasiatischer Exegese steht die Pentatonik semantisch für das Aufgehen im Universum (für diesen Hinweis danke ich Herrn Prof. Dr. Gottfried Scholz). Der Psychoanalytiker Stuart Feder vertritt eine vergleichbare Ansicht: "The manner in which Mahler realized the final moments of *Ewigkeit* musically is nothing short of miraculous. In these last measures not only is there no resolution on the singer's part (as the sixth on A is famously added to the C major tonic chord) but the D is firmly in the ear as well, owing to the repetitions of 'ewig'. Thus all of the notes of the pentatonic scale are sounded, as if encompassing the entire universe forever in an aesthetic statement of endlessness" (Stuart Feder, *Gustav Mahler. A Life in Crisis*, New York 2004 [fortan *Feder, Mahler. A Life in Crisis*], S. 151). Überhaupt hat es den Anschein, dass sich Mahler mit fernöstlicher Philosophie beschäftigt haben könnte. Elisabeth Diepenbrock, Ehefrau von Alphons Diepenbrock, berichtete, Mahler habe sich während seines Hollandaufenthaltes 1906 „plötzlich leidenschaftlich [...] über die Japaner" geäußert: „alles sei Schönheit bei ihnen [...]. Und er meinte, daß ihre Philosophie die höchste Form von Religion sei. Fons [Alphons Diepenbrock, S. H.] vertrat die Ansicht, daß es bei den Japanern ausschließlich eine Kultur des Willens gäbe. Gerade diese Selbstbeherrschung lobte Mahler [...]" (Reeser [Hrsg.], *Mahler und Holland*, S. 21).

[40] Diese von der Musik evozierte Suggestion von Ewigkeit erinnert an eine von Gerhart Hauptmann festgehaltene Bemerkung Mahlers zum Wesen der Musik überhaupt: „Wenn die Musik anfängt, sagte Mahler, ist man auf einmal irgendwo auf dem Mars etc., weit weg von der Erde. Die Oszillationen. Das Ausstrahlen der Musik ins Unendliche" (Martin Machatzke [Hrsg.], *Gerhart Hauptmann, Tagebücher 1897 bis 1905*, Berlin 1987, S. 416, zit. nach Helmut Brenner/Reinhold Kubik, *Mahlers Welt. Die Orte seines Lebens*, St. Pölten/Salzburg 2011, S. 195).

[41] Schulz bringt hierzu einen physikalischen Aspekt ein, die Obertönigkeit: „Der Begriff Abschied bekommt im Prozeß der klanglichen Entwicklung transzendentale Bedeutung. Geschritten wird, hier-in denkt Mahler weit ins späte 20. Jahrhundert hinein, vom grundtönig sonor angeschlagenen Erz, den schweren Tamtam-Schlägen zu Beginn, in immer lichtere, schwerelosere Obertonregionen [der explizite Verweis auf das „späte 20. Jahrhundert" ist treffend, besteht doch z. B. Arvo Pärts *Cantus in memoriam Benjamin Britten* ausschließlich aus Tönen eines Abschnittes der Obertonfolge, S. H.]. Auch dort am Schluß noch ist der Metallklang der maßgebliche, er ist entrückt in die spektralen Dreiklangs-Auffächerungen in der Celesta. Die Musik des Schluß-Satzes folgt also im Grunde einem natürlichen Schwingungsverlauf etwa einer angeschlagenen großen Glocke. Im Verschwinden rückt der Klang immer mehr in Obertonregionen. Es ist das naturgegebene Bild des Sich-Entfernens, des Scheidens, des Ersterbens" (Reinhard Schulz, „Das Lied von der Erde", in: Ulm [Hrsg.], *Mahlers Symphonien*, S. 258). Dies ist eines der extremsten Beispiele für die Anverwandlung der Textaussage an die Musik. Die Musik erzählt nicht vom Sterben, sie erstirbt selbst im Sinne eines Sich-selber-Aufhebens und Einfließens in den ewigen Kreislauf von Tod und Geburt. Auch die Vokabel „naturgegeben" darf unterstrichen werden, zumal die Reinheit der Natur als Symbol des Göttlichen (nicht nur) im *Lied von der Erde* eine zentrale Rolle spielt. Das „naturgegebene Bild des Sich-Entfernens" ist somit letzte Konsequenz der sich hier deutlich manifestierenden „Naturphilosophie" Gustav Mahlers. Wiederum schreibt Schulz, resümierend und fokussierend: „Mysterium des *Liedes von der Erde* ist es, daß es diesen Prozeß [gemeint ist die zeitliche Auflösung am Satzende, S. H.] nicht mit musikalischen Mitteln schildert, sondern daß menschlicher Lebensdrang und seine Bestimmung zur Aufgabe und zum Aufgehen selbst zu Klang werden. Mehr noch als die anderen Werke Mahlers ist das *Lied von der Erde* zum Klingen gebrachte Philosophie. Die Ohren selbst werden aufs Transzendente

Copyrighted material

Gerade in der besonderen Schlussgestaltung des *Liedes von der Erde* ist die neuartige Wesensqualität des Mahler'schen Spätwerkes überdeutlich ausgeprägt: die innige Anverwandlung von Textaussage und musikalischem Pendant. Die rhythmisch-metrische Konzipierung spielt hierbei eine herausragende Rolle (vgl. die entsprechenden Ausführungen bei Mitchell), denn trotz der formalen Beibehaltung des traditionellen Taktschemas findet eine Lysis der zeitlichen Gebundenheit statt. Die Korrespondenz zur Botschaft des Textes tritt klar hervor: das Aufgeben der das Irdisch-Materielle konstituierenden Zeit- und Maßverhältnisse.[42] Auch auf struktureller Ebene finden sich zwei weitere semantische Hinweise: Der Doppelschlag, das klingende Symbol der Einsamkeit, tritt nur noch einmal auf, allerdings in gewandelter, qua starker Augmentation sich auflösender Form (T. 494–498). Der doppelte Sekundfall, vormals mit dem Topos des Abschiednehmens verknüpft („Die Sonne scheidet", „Er stieg vom Pferd"), verbleibt hingegen: bezeichnenderweise zu „ewig, ewig" (Notenbeispiel 34), was als Zeichen dafür gewertet werden kann, dass in Mahlers persönlicher eschatologischer Vorstellung die Erlösung im Ewigen bereits den Momenten der Depression immanent sein könnte – Ausdruck eines tröstlichen, zukunftsgerichteten Denkens.

Noch ein letztes Mal erscheint es angebracht, das Augenmerk auf den beredten Doppelschlag zu richten. Bislang hat er sich, dies ist nicht von der Hand zu weisen, als Symbol der Einsamkeit gezeigt, was qua Textzuweisung auch eindeutig zu belegen ist. Das Wort „Einsamkeit" jedoch verweist auch auf einen an Bruno Walter gerichteten Brief des Komponisten, der eben dieses Wort in signifikantem Zusammenhang erwähnt:

> „Aber zu mir selbst zu kommen und meiner mir bewußt werden, konnte ich nur hier in der Einsamkeit. – Denn seit jenem panischen Schrecken, dem ich damals verfiel, habe ich nichts anderes gesucht, als wegzusehen und wegzuhören. – Sollte ich wieder zu meinem Selbst den Weg finden, so muß ich mich den Schrecknissen der Einsamkeit überliefern."[43]

Die Parallele dieses in Toblach, wahrscheinlich während der Entstehung des *Liedes von der Erde* verfassten Briefes zu eben jener Stelle, an welcher der Doppelschlag semantisch aufgedeckt wird, ist umso frappierender, als dass auch hier der Protagonist in die Berge – die Einsamkeit – zieht, um sich selbst gegenüberzutreten und „Ruhe für mein einsam

---

gerichtet. Nicht Mahler spricht, die Musik spricht durch ihn. Und dadurch weist sie auf Geheimnisse, die dem Menschen immer nur erahnbar bleiben werden" (ebd., S. 260).

[42] Diesbezüglich äußert sich Berger in seinem Vergleich von Zweiter Sinfonie und *Lied von der Erde* folgerichtig: „Ewigkeit klingt wie ein ‚Vorklang' herein in das irdische Leben, in der *Zweiten Sinfonie* ist es ein ‚zitternder Nachhall' des Erdenlebens [...], der in die Welt der Ewigkeit [...] heraufdringt. Die Ewigkeit ist eine ‚zeitlose' beziehungsweise nicht in irdischen Zeitverhältnissen erfaßbare Dimension. Folglich wird das irdische Zeitgefüge auch im musikalischen Zusammenhang außer Kraft gesetzt, indem sich das metrische (Takt) und zeitliche (Tempo) Gefüge auflöst" (Berger, *Vision und Mythos*, S. 165).

[43] Wohl vom 18.7.1908 (*GMB*, S. 367). Bereits Bauer-Lechner berichtet, dass sich Mahler nach „unerquickliche[r] Berührung mit der ‚Welt' [...] weg in die Einsamkeit und ins Gebirge sehnte" (*NBL*, S. 133).

Copyrighted material

Herz" zu erlangen. Somit ist der Doppelschlag nicht mehr ausschließlich negativ – mit Abschied von Allem, was einem lieb und teuer ist – behaftet. Vielmehr ist die durch ihn symbolisierte Einsamkeit das einzige Mittel für Mahler gewesen, zu einer Restitution seiner selbst nach den eigentlich unkompensierbaren Wendungen des Sommers 1907 (voran der Tod des Kindes, Entdeckung der nach heutiger medizinischer Sicht wohl weniger dramatischen, aber zur damaligen Zeit sicher schwerwiegend erscheinenden kardiologischen Anomalität) zu kommen. Dies erklärt wohl auch das letztmalige Auftauchen des Doppelschlages im versöhnlichen Abgesang der Coda: Das Leid wird einer höheren Entität übergeben, das Leben fortgesetzt, zunächst das persönliche des Komponisten, aber darüber hinaus auch überhaupt: Einsamkeit wandelt sich in Ewigkeit.[44] Hierin zeigt sich zudem eine historische Qualität des Doppelschlages, welcher de facto eine verkürzte *circulatio* darstellt, die in der Semantik der barocken Figurenlehre auch eine Sache ohne Ende (z. B. das Erdenrund) symbolisiert.[45] Mithin wird die Brüchigkeit der irdischen Materialität und des damit verbundenen Leides geheilt – Gustav Mahlers höchstpersönlicher und doch zugleich allgemeingültiger *Tikkun ha-'Olam*.[46]

Der Blick auf die beschließenden Takte zeigt noch einmal das pentatonische Total und scheint zudem auf nachfolgende Werke ausgestrahlt zu haben: Die sphärisch verklingenden Schlusstakte von Alban Bergs Violinkonzert und vor allem der *Gurre-Lieder* Arnold Schönbergs zollen wohl ihren Tribut an das verehrte Vorbild.[47] Es sei an dieser Stelle auch an Mahlers Diktum erinnert, dieses Werk sei „das Persönlichste [...], was ich bis jetzt gemacht habe".[48] Hans Wollschläger meint, Mahler habe das Werk qua Tonnamen signiert, und in der Tat tritt das e (= mi) vergleichs-

---

[44] In Parenthese sei an dieser Stelle an William James' Ausführungen zum Aspekt der Ewigkeit angeführt, worin er besagt, „daß die Ewigkeit zeitlos ist, daß unsere ‚Unsterblichkeit', wenn wir in der Ewigkeit leben, weniger etwas Zukünftiges als vielmehr schon jetzt und hier verwirklicht ist" (William James, *Die Vielfalt religiöser Erfahrung*, Frankfurt/Main und Leipzig 1997, S. 417).

[45] Die *circulatio*, in ihrer verkürzten Form als *circulo mezzo* bezeichnet, „wird sowohl zu den textverdeutlichenden Figuren (Kircher, Janowka) als auch zu den Manieren (Printz, Mattheson) oder *figurae simplices* (Vogt, Spieß) gerechnet. Zusätzlich [...] besitzt sie also auch die Eigenschaft, den Text auszudeuten. Sie kann [...] auch als Abbild der Vollkommenheit (Kreis als Sinnbild des Allumschließenden, des Universums) dienen" (Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber [4]1997, S. 116).

[46] Der hier freilich figurativ verwendete Begriff des *Tikkun (ha-'Olam)* ist dem Vokabular jüdischer Mystik entlehnt und steht (neben der Bezeichnung für bestimmte, intakte mystische Strukturen) für die „Wiederherstellung einer heilen Welt" (Grözinger, *Jüdisches Denken* 2, S. 109), „die Vollkommenheit und den Bestand der Welt" (ebd., S. 569 f.).

[47] Berg bemerkte hierzu: „Sie können sich vorstellen wie eigentümlich es mich berührte, als ich den *Schluß* des Clavierauszugs zu den Gurreliedern machte u. am gleichen Tag das Lied von der Erde mit seinem Schluß kennen lernte" (Brief Bergs an Schönberg, wohl vom 20.11.1911, in: Juliane Brand/Christopher Hailey/Andreas Meyer [Hrsg.], *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg* [= *Briefwechsel der Wiener Schule* Band 3,1, hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin von Thomas Ertelt, Mainz u. a. 2007 [fortan *BWS* 3,1], S. 136).

[48] Brief an Bruno Walter vom September 1908 (*GMB*, S. 371).

Copyrighted material

weise stark hervor.[49] Möchte man das e/mi als „Mahlers Namens-Ton"[50] betrachten, so schimmert hier ein kleines Stück Bach-Tradition hindurch – in einem Werk das wegbereitend für die Musik des weiteren 20. Jahrhunderts ist (Notenbeispiel 35). Die höchstpersönliche Note des *Liedes von der Erde* ist jedoch zugleich dazu angetan, auf Überpersönliches, Allgemeingültiges zu verweisen, indem letztendlich ein Prototyp menschlichen Schicksals inklusive seiner Transzendierung mit Vorbildcharakter aufgestellt wird.

Wie bereits angesprochen, enthält der Finalsatz des *Liedes von der Erde* Wendepunkt und Auflösung zugleich. Und es ist gerade dieser Finalsatz, der die gesteigerte Aussagekraft des späten Mahler mit seinem die Ideenwelt plastisch hervorkehrenden Ineinandergreifen der künstlerischen Gestaltungsmittel Wort und Ton so eindrucksvoll vermitteln mag.[51] Der Tod hat seinen Schrecken verloren, ist aber auf der anderen Seite keinesfalls gleichbedeutend mit weltflüchtiger Scheinerlösung. Mithin wird die für Mahler bis dato charakteristische dualistische Weltsicht aufgehoben, die „liebe Erde" erscheint nun, in ihrer wie aus der Vogelperspektive erfolgenden, retrospektiven Schau, ihrer Transzendierung, versöhnlich. Die Todesproblematik wird dissoziiert im Angesicht der Erkenntnis des ewigen Kreislaufes, welche an das von Mahler ausgesprochene Gleichnis der Kreisformel gemahnt:

> „Dem kleinsten, innersten Kreise siehst du es freilich nicht an, wie weit er durch die Radien, die über jeden Kreis wieder hinausgreifen, in konzentrischen Kreisen anwachsen kann, für deren weitesten wie engsten das πr^2 noch gleicherweise gilt."[52]

---

[49] „[...] die Pendeltöne der isolierten Terz (am Schluß im reinen C-dur das Werk mit ‚g-m' signierend) [...]" (Monika Wollschläger/Gabriele Wolff [Hrsg.], *Hans Wollschläger. Der Andere Stoff. Fragmente zu Gustav Mahler*, Göttingen 2010, S. 106).

[50] Ebd., S. 109.

[51] Hierzu noch einmal Feder: "In this final movement boundaries dissolve between the living and the dead [...]. By the same token, music, poetry, and philosophy merge in a confluence of meaning that none could adequately singly. The truly engaged listener is drawn into the amalgam in such a way that there is a commingling of music and self" (Feder, *Mahler. A Life in Crisis*, S. 149).

[52] *NBL*, S. 172.

Copyrighted material

8. Ausblick auf die Post-Mahler-Zeit

8.1 Ideenmusik bei Arnold Schönberg

Gustav Mahlers besonderer Umgang mit der sinfonischen Einbeziehung des gesungenen Wortes hatte offenbar eine gewisse Nachfolgerschaft mit sich gebracht, wenn auch nicht in unmittelbar schulbildendem Sinne. Hierbei sind insbesondere das Werk Arnold Schönbergs der Jahre 1901–1920 sowie dessen diverse schriftliche Äußerungen zu berücksichtigen. Die Wahl Schönbergs ist vor allem durch folgende Umstände zu rechtfertigen: Das Werk Mahlers wurde im Schönberg-Kreis verehrt und vielfach diskutiert.[1] Zum einen war er bekanntlich (nach anfänglicher Skepsis) einer der ersten großen Mahler-Verehrer[2], zum anderen weist sein Werkkanon einige Wort-Ton-gebundene Kompositionen mit durchaus deutlichen Parallelen zu Mahlers Sinfonik auf. Als Vergleichsbasis dient primär die Intention per sé, aufgrund der sich Schönberg für einen Einbezug von Gesang entschieden hatte. Ein detaillierter Vergleich, analog zu den durchgeführten Analysen der Sinfonien, erscheint aus mehreren Gründen nicht angebracht. Hierzu zählt vor allem die in der *Jakobsleiter* bereits erreichte Phase der Atonalität, sodass ein entsprechendes Untersuchen melodischer oder gar harmonischer Aspekte außer Betracht stehen muss.
In Schönbergs Schrift „Das Verhältnis zum Text" ist zu lesen:

> „[...] man sucht in der Musik Vorgänge und Gefühle zu erkennen, so als ob sie drin sein müßten. Während es sich bei Wagner in Wirklichkeit so verhält: der durch die Musik empfangene Eindruck ‚vom Wesen der Welt' wird in ihm produktiv und regt eine Nachdichtung im Material einer andern Kunst an. Aber die Vorgänge und Gefühle, die in dieser Dichtung vorkommen, waren nicht in der Musik enthalten, sondern sind bloß das Baumaterial, dessen sich der Dichter nur

[1] Exemplarisch sei nachfolgende Bemerkung Alban Bergs angeführt: „Warum ich mir auch erkläre, daß dieses Werk [Schönberg, *Friede auf Erden* op. 13, S. II.] nie einen sogenannten äußeren Erfolg oder Mißerfolg erzielen wird: wie z. Bsp. auch beim 1. Satz des II. Quartetts. – – oder wie so viele Mittelsätze von Mahlerschen Symphonien oder gar das Lied v. d. Erde: das alles ist nichts für die Menge, die sich schließlich nur darnach sehnt ihre kleinlichen aber überschätzten Leidenschaften [...] angeschlagen zu hören" (Brief Bergs an Schönberg, wohl vom 12.12.1911, in: *BWS* 3.1, S. 151 f.).

[2] Zwischen beiden Komponisten sind persönliche Kontakte belegt. Nach eigener Aussage gelang es Mahler in letzter Konsequenz wohl nicht, einen wirklichen Zugang zur Musik Schönbergs zu bekommen. Es zeugt allerdings von Mahlers integerem Charakter, dass er trotzdem Bemühungen unternahm, den jüngeren und noch nicht etablierten Kollegen zu unterstützen. Bemerkenswert ist Mahlers sehr positives Ansprechen gerade auf Schönbergs 2. Streichquartett, was er in einem Brief an Richard Strauss zum Ausdruck gebracht hat: „Ich habe gestern das neue Schönberg'sche Quartett gehört [die skandalumwitterte Uraufführung am 5.2.1907, S. II.], und einen so bedeutenden, geradezu imponirenden Eindruck erhalten, dass ich nicht umhin [kann], Ihnen dasselbe für die Tonkünstlerversammlung von Dresden dringendst zu empfehlen" (vgl. Herta Blaukopf [Hrsg.], *Gustav Mahler. Richard Strauss. Briefwechsel 1888–1911*. München 1980, S. 122).

Copyrighted material

darum bedient, weil der noch ans Stoffliche gebundenen Dichtkunst eine so unmittelbare, durch nichts getrübte, reine Aussprache versagt ist."[3]

Wenn auch Schönberg hier gewissermaßen den reziproken Ablauf der künstlerischen Verarbeitung eines Eindruckes beschreibt (er thematisiert den u. a. von Schopenhauer und Wagner vorgenommenen Versuch, einen durch Musik empfangenen Eindruck in Worte zu fassen, ein – zumindest im „Allgemeingebrauch"[4] – letztendlich unzureichendes Unterfangen, da „das Wesentliche, die Sprache der Welt, die vielleicht unverständlich bleiben und nur fühlbar sein soll, verloren geht"[5]), so scheinen doch Verwandtschaften zu Mahlers Ansichten bezüglich der Bedeutsamkeit von Musik auf, z. B. im Vergleich mit dessen von Bauer-Lechner überlieferten Ausspruch: „Die Musik muß immer ein Sehnen enthalten, ein Sehnen über die Dinge dieser Welt hinaus"[6], wenngleich in diesen Worten noch eine Überhöhung der Position Schönbergs liegt. Des Weiteren war auch Mahler offensichtlich der Auffassung, die Beschreibung eines Musikstückes mit Worten sei unzureichend, zumindest äußerte er sich gegenüber seiner Schwester in entsprechender Weise, indem er das an sie gesandte „Programm zur Sinfonie in c-moll" im Sinne von „Andeutungen"[7] bagatellisiert und lediglich als „das äußere Gerippe"[8] des Werkes bezeichnet hatte. Zudem ist Mahlers Primat der Musik gegenüber erläuternden Worten indirekt an seiner Äußerung abzulesen, er würde ein Erlebnis nicht in Musik verarbeiten, solange er es in Worten ausdrücken könne.[9]

Weiter notiert Schönberg:

„Ich war vor einigen Jahren tief beschämt, als ich entdeckte, daß ich bei einigen mir wohlbekannten Schubert-Liedern gar keine Ahnung davon hatte, was in dem zugrundeliegenden Gedicht eigentlich vorgehe. Als ich aber dann die Gedichte gelesen hatte, stellte sich für mich heraus, daß ich dadurch für das Verständnis dieser Lieder gar nichts gewonnen hatte, da ich nicht im geringsten durch sie genötigt war, meine Auffassung des musikalischen Vortrags zu ändern. Im Gegenteil: es zeigt sich mir, daß ich, ohne das Gedicht zu kennen, den Inhalt, den wirklichen Inhalt, sogar hatte, als wenn ich an der Oberfläche der eigentlichen Wortgedanken haften geblieben wäre."[10]

Vergleicht man diese Ausführungen mit einem Kommentar Mahlers zur Kunstgattung Lied, findet sich eine weitere Parallele: Er stellt die Musik deutlich über den Text, indem er letztgenanntem die Möglichkeit zur Übermittlung der eigentlichen Botschaft abspricht: „[...] weil man da [gemeint sind die Lieder, S. H.] mit der Musik doch viel mehr ausdrücken kann, als die Worte unmittelbar sagen". Und drei seiner *Wunder-*

---

[3] Arnold Schönberg, „Das Verhältnis zum Text", zit. nach Anna Maria Morazzoni (Hrsg.), *Arnold Schönberg*. „Stile herrschen, Gedanken siegen". *Ausgewählte Schriften*, Mainz 2007 (fortan Morazzoni [Hrsg.], *Schönberg. Ausgewählte Schriften*), S. 68.
[4] Ebd.
[5] Ebd.
[6] *NBL*, S. 138.
[7] *GoR*, S. 86.
[8] Ebd.
[9] *GMB*, S. 171.
[10] Morazzoni (Hrsg.), *Schönberg. Ausgewählte Schriften*, S. 69.

Copyrighted material

horn-Lieder anführend, präzisiert Mahler: „Der Text bildet eigentlich nur die Andeutung des tieferen Gehaltes, der herauszuholen [...] ist [...].“[11]
Weiterhin verwehrt sich Schönberg gegen eine Überbewertung der „äußeren Übereinstimmung“ von Musik und Text, sich auch hierin der entsprechenden Position Mahlers annähernd:

> „Weil also auch bei allen Kompositionen nach Dichtungen die Genauigkeit der Wiedergabe der Vorgänge für den Kunstwert ebenso irrelevant ist wie für das Porträt die Ähnlichkeit mit dem Vorbild [man denke hier z. B. an Schönbergs gemalte „Visionen“, S. H.]. [...] so ist es auch leicht zu begreifen, daß die äußerliche Übereinstimmung zwischen Musik und Text, wie sie sich in Deklamation, Tempo und Tonstärke zeigt, nur wenig zu tun hat mit der innern und auf derselben Stufe primitiver Naturnachahmung steht wie das Abmalen eines Vorbildes. Und daß scheinbares Divergieren an der Oberfläche nötig sein kann wegen eines Parallelgehens auf einer höheren Ebene.“[12]

Die von Schönberg so benannte „höhere Ebene“ kann durchaus mit dem von Mahler erwähnten „tieferen Gehalt“ gleichgesetzt werden.
Eine Teilmotivation, Texte in Kompositionen einzubinden, ist für Schönberg offenbar auch der Wegfall gewohnter tonaler Bindungsstrukturen. Die literarische Komponente stellt somit eine Art Substitut oder doch zumindest Orientierungshilfe[13] für den Rezipienten dar:

> „Wenig später entdeckte ich, wie sich größere Formen konstruieren lassen, indem man einem Text oder Gedicht folgte. Die Unterschiede in der Länge und Form der Teile und der Wechsel im Charakter und in der Stimmung wurden in der Form und dem Umfang der Komposition, in ihrer Dynamik und ihrem Tempo, in der Figurierung und Akzentuierung, Instrumentierung und Orchestrierung widergespiegelt. Auf diese Weise wurden die Teile genauso deutlich differenziert wie früher durch die tonalen und strukturellen Funktionen der Harmonie.“[14]

Bezüglich der Niedrigbewertung der „äußerliche[n] Übereinstimmung“ ist in Schönbergs Äußerungen somit eine Inkongruenz festzustellen: Geht es um die Rechtfertigung nicht tonaler Musik, so erscheint ihm offenbar eine Anlehnung an Form und Stimmungsverlauf eines Textes als sinnvoll.

---

[11] *NBL*, S. 27.
[12] Morazzoni (Hrsg.), *Schönberg. Ausgewählte Schriften*, S. 70.
[13] Hansen notiert dementsprechend: „Außerdem stellt die Überformung der wesentlichsten kompositorischen Ereignisse durch eine Textbindung ein Novum dar, wofür die beiden letzten Sätze [des 2. Streichquartetts op. 10, S. H.] mit der Vertonung zweier Gedichte Stefan Georges die Modellfälle liefern. Das Aufsuchen solcher Textbindung geschieht unverkennbar in der Absicht, für die schwindende, dann endgültig aufgegebene formbildende Kraft der Tonalität weiteren gleichwertigen Ersatz zu schaffen. [...] Schönberg betont unverkennbar die syntaktischen Komponenten einer Textvorlage, aus denen sich ein struktureller Aufriß für die ihr folgende Komposition herleitet und dergestalt die Autonomie musikalischer Darstellung weitgehend gewahrt bleibt“ (Mathias Hansen, *Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne*, Kassel u. a. 1993 [fortan Hansen, *Arnold Schönberg*], S. 88 f.). Es muss allerdings beachtet werden, dass gerade Schönbergs Opus 10 noch vergleichsweise deutliche tonale Bezüge aufweist (obschon die Tonsprache dieses Werkes bereits genügte, einen der größten Skandale der Wiener Konzertgeschichte auszulösen, vgl. Martin Eybl, *Die Befreiung des Augenblicks. Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation*, Wien 2004, S. 177–267).
[14] Zit. nach Hansen, *Arnold Schönberg*, S. 89.

Copyrighted material

8.2 *Gurre-Lieder*

Dieses Monumentalwerk Schönbergs erinnert in verschiedener Hinsicht an Mahlers vokalsinfonisches Schaffen.[15] Gleichwohl kein direkter Gattungsbezug besteht (mit Ausnahme einer mitunter sinfonischen Behandlung des musikalischen Materials, z. B. in Form leitmotivischer Arbeit), sind durchaus Parallelphänomene zwischen diesem Werk Schönbergs und Mahlers Vokalsinfonik festzustellen, vorrangig die Gestaltung der Vokalstimmen betreffend. Hierbei kommt insbesondere ein Vergleich mit dem *Klagenden Lied* in Betracht, welcher sich aufgrund der zum Teil opernhaften Sologesänge, der imaginären Szenerie, einer eindrucksvollen Dramatisierung und nicht zuletzt des jeweils vorhandenen Märchen-Sujets anbietet. Zudem vereinen beide Werke verschiedene Gattungstraditionen in sich, v. a. Oper und Oratorium sowie im weiteren Sinne sinfonische Elemente. Die Behandlung der Singstimmen lassen ebenfalls Vergleichsmomente zu: In besonderem Maß gilt dies für die jeweils vorhandene Mischung aus opern- und liedhaften Elementen. Dies betrifft insbesondere den Stimmenverlauf, der in den anspruchsvollen, arienähnlichen Sologesängen durch Chromatik und technisch anspruchsvolle Melodien streckenweise einen virtuosen Charakter erhält. Die liedhaften Passagen hingegen sind vor allem durch kleinschrittige Melodik und rhythmische Übersichtlichkeit (z. B. im „Gesang der Waldtaube") gekennzeichnet. Überdies erfährt der narrative Duktus der Singstimmen in beiden Werken eine deutliche Unterstützung durch die entsprechende musikalische Gestaltung, wobei die in den *Gurre-Liedern* verwendeten technischen Mittel gänzlich dem Stil der Zeit entsprechen, im Fall des *Klagenden Liedes* die progressiven Tendenzen der Entstehungszeit aufgreifen und gelegentlich darüber hinausgehen.
Ein weiteres Vergleichsmoment stellt die Einbeziehung einer übergeordneten Instanz in die Handlung dar. Im Fall der *Gurre-Lieder* handelt es sich um die Waldtaube, im *Klagenden Lied* um den singenden Knochen resp. die Stimme des toten Bruders. Beide Partien stellen Schlüsselpositionen innerhalb des dramatischen Ablaufes dar und besitzen die Kompetenz zum überblickenden Kommentieren.

---

[15] Die auffallenden äußeren Beziehungen der *Gurre-Lieder* zur Vokalsinfonik Mahlers bezüglich der großdimensionierten Besetzung, der äußerst differenzierten Klangfarbengestaltung sowie der Harmonik müssen, über die an dieser Stelle gezogenen Vergleiche hinaus, auch als Referenzen an den musikalischen Stil der Zeit um die Jahrhundertwende angesehen werden. Somit dürften die äußeren Parallelen beider Werkkreise nicht ausschließlich auf Schönbergs Rezeption der Mahler'schen Sinfonik zurückzuführen sein, zumal diese im hauptsächlichen Entstehungszeitraum der *Gurre-Lieder* von 1901–1903 noch nicht in ihrer Vollständigkeit existiert hatten. Darüber hinaus muss die Frage gestellt werden, welche der bis dahin aufgeführten Vokalsinfonien Schönberg überhaupt gehört haben könnte (in Betracht kommen die Zweite bis Vierte Sinfonie sowie die zweisätzige Fassung des *Klagenden Liedes*) und ob bzw. in welchem Ausmaß er sich mit diesen auseinandergesetzt hatte (für die Zweite ist dies verbürgt, vgl. hierzu Schönbergs „Vortrag über Gustav Mahler", in: Morazzoni [Hrsg.], *Schönberg. Ausgewählte Schriften*, S. 73).

Copyrighted material

8.3 *Die Jakobsleiter*

Die Jakobsleiter steht, gattungsbezogen, wohl dem Oratorium am nächsten. Da an dieser Stelle vorrangig die Intention des Worteinsatzes betrachtet werden soll und das Stück zudem im weitesten Sinne sinfonische Merkmale aufweist, kann es durchaus zum Vergleich mit Mahlers vokalsinfonischen Werken herangezogen werden.
Eine auffallende Parallele zu Mahlers Umgangsweise mit ausgewählten Texten ist Schönbergs Eigenarbeit am Text zur *Jakobsleiter*. Er hypertrophierte gewissermaßen Mahlers Verfahren, indem er den gesamten Text selbst verfasste (eine Methode, die Mahler konsequent nur in seinem vokalsinfonischen Erstling, dem *Klagenden Lied*, angewandt hatte). Die Aussage des Textes ist anspruchsvoller, religiös-philosophischer Natur und berührt existentielle Menschheitsfragen.[16] Insbesondere der erstgenannte Aspekt legt nahe, dass es sich, analog zu Mahler, nicht um eine ‚bloße Textvertonung' handeln dürfte. Zu vermuten wäre demnach, ob auch Schönberg nach dem Primat einer dem Werk übergeordneten Idee, zu deren Gestaltung der eigens notierte Text sowie die musikalischen Mittel dienen, gearbeitet hatte. Diese Annahme unterstützend wirkt der Umstand, dass Schönberg in einem bestimmten Stadium der Arbeit an der *Jakobsleiter* mehrere Texte unterschiedlicher Provenienz zusammenfügte, die allesamt einen weltanschaulich-philosophisch-esoterischen Inhalt aufweisen. Ähnlich wie Mahler suchte sich Schönberg aus unterschiedlichen, auch religiösen Schriften und Vorstellungen Aspekte heraus, die für ihn offenbar Attraktivität besaßen, und fügte diese in synkretistischer Manier zusammen. Eine weitere äußere Parallele stellt die umfangreiche Besetzung mit großem Sinfonieorchester, acht Gesangssolisten und dreifachem Chor dar. Zudem bezieht Schönberg „Fernmusiken"[17] ein, denen, vergleichbar z. B. mit dem Finale von Mahlers Zweiter, die Funktion einer ‚Stimme aus dem Jenseits' zukommt, zumal sie nach dem Abgang der Seele in Erscheinung treten. Die ursprüngliche Konzeption wollte die *Jakobsleiter* in eine „große Symphonie"[18] integrieren, welche mehrere Texte verschiedener Dichter bis hin zur Bibel beinhalten sowie von einer vokal-instrumentalen Monumentalbesetzung ausgeführt werden sollte. Somit sind bereits im rein formalen Bereich deutli-

---

[16] Der Text zur *Jakobsleiter* ist maßgeblich von Schönbergs zu dieser Zeit erfolgten Beschäftigung mit theosophischem Gedankengut beeinflusst. Ob auch Mahler Zugang zu theosophischen Kreisen oder zumindest einschlägiger Literatur hatte, ist hingegen nicht belegt, aber in letzter Konsequenz wohl auch nicht auszuschließen. Parallel verhält sich zumindest der Umstand, dass Mahlers vokalsinfonische Werke durchweg Themen und Probleme weltanschaulicher bzw. metaphysischer Natur behandeln.
[17] Vgl. *Die Jakobsleiter*, Partitur, S. 157.
[18] Vgl. Schönbergs Aufsatz „Die Priorität", in: Morazzoni (Hrsg.), *Schönberg. Ausgewählte Schriften*, S. 427.

Copyrighted material

che Parallelen zu Mahlers Vokalsinfonik präsent.[19] Zunächst plante Schönberg die Anlage des Werkes in zwei Großteile, welche jeweils in Subabschnitte untergliedert wurden:

„I. Teil
1. Satz: Lebenswende (Rückschau, Blick in die Zukunft: düster, trotzig, verhalten). Alle Motive, die später Bedeutung haben, kommen vor.
2. Satz: (Scherzo) Die Lebenslust I Teil Scherzo mit zwei Trios, II Teil Reprise des ganzen mit Gesang.
a) Dehmel Schöne wilde Welt Seite 10: Freudenruf
b) " " " " " 70: Götterhochzeit
c) " " " " " 117: Aeonische Stunde
3. Satz: (‚Allegretto') Der bürgerliche Gott. Dehmel Cantate (schöne wilde Welt Oratorium natale ‚Schöpfungsfeier' Seite 61)
Orchester: alle Flöten, Clarinetten, Bratschen u. Harfen

II. Teil
4. Totentanz der Prinzipien (Grundsätze)
1. Begräbnis, 2. Begräbnisrede (quasi) kurze Skizze dazwischenliegender Ereignisse
mit Fernorchester aus Freudenruf. 3. Totentanz
Tagore Nr. 88
Schluss: Gebet
V. Der Glaube des ‚Desillusionierten'. Es gelingt die Vereinigung nüchtern-skeptischen Realitätsbewusstseins mit dem Glauben
Jesaia 58 Seite 711
66 718
Im Einfachsten steckt das Mystische Jeremia 7 726
17 737"[20]

Die Gliederung in zwei Hauptteile mit jeweiligen Unterabschnitten erinnert formal an Mahlers Achte Sinfonie, das ‚Programm' lässt in einigen Punkten Assoziationen zu Mahlers Erläuterungen hinsichtlich seiner Zweiten Sinfonie zu, welche ebenfalls mit einer Rückschau (auf das vergangene Leben eines Toten) sowie Fragen an eine ungewisse Zukunft beginnen und darüber hinaus in eine Auflösung aller Problematik ins Gött-

[19] Bereits Karl H. Wörner sieht in *Die Musik in der Geistesgeschichte* eine Verwandtschaft beider Werkkreise: „In den folgenden Jahren beschäftigt Schönberg die Idee einer Symphonie für Soli, gemischten Chor und Orchester, in der Worte Dehmels, Rabindranath Tagores, Zitate aus der Bibel und eigene Texte zwischen großen sinfonischen Teilen verarbeitet werden sollten – ein Werk also durchaus weltanschaulichen, bekenntnishaften Gepräges, in der Art wie Mahlers große Chorsinfonien" (Karl H. Wörner, *Die Musik in der Geistesgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910*, Bonn 1970 [fortan Wörner, *Die Musik in der Geistesgeschichte*], S. 17). Auch Hansen verweist auf eine Beziehung zum Werk Mahlers: „Dieses bereits überarbeitete und veränderte Konzept [...] läßt auch deutlich – im Aufbau, in der Vermischung von vokalen und instrumentalen Abschnitten mit übergroßer Chor- bzw. Orchesterbesetzung – das Vorbild Gustav Mahlers, etwa dessen 2. und *8. Sinfonie*, erkennen" (Hansen, *Arnold Schönberg*, S. 148). Auch das Mixtum compositum aus Eigen- und Fremdtexten erinnert an entsprechende Verfahrensweisen bei Mahler. Offensichtlich strebte Schönberg eine nach Möglichkeit präzise Gestaltung der Idee seines Werkes an, zu der er auch die seiner Ansicht nach entsprechenden Texte heranzog, wenngleich die ursprüngliche Konzeption im Laufe des Entstehungsprozesses vom Komponisten verworfen worden war.

[20] Zit. nach Hansen, *Arnold Schönberg*, S. 148.

Copyrighted material

liche enden. Der Aspekt der Entelechie verweist wiederum auf die Achte Sinfonie.

In einem Brief an Richard Dehmel vom 13. Dezember 1912 äußerte sich Schönberg bereits recht konkret über die inhaltliche Konzeption des geplanten Werkes:

> „Ich will seit langem ein Oratorium schreiben, das als Inhalt haben sollte: wie sich der Mensch von heute, der durch den Materialismus, Sozialismus, Anarchie, durchgegangen ist, der Atheist war, aber sich doch ein Restchen alten Glaubens bewahrt hat (in Form von Aberglauben), wie dieser moderne Mensch mit Gott streitet (siehe auch ‚Jakob ringt' von Strindberg) und schließlich dazu gelangt, Gott zu finden und religiös zu werden. Beten zu lernen! *Nicht* eine Handlung, Schicksalsschläge oder gar eine Liebesgeschichte sollen diese Wandlung bewirken [...] Und vor allem: die Sprachweise, die Denkweise, die Ausdrucksweise des Menschen von heute sollte es sein, die Probleme die uns bedrängen sollte es behandeln. Denn die in der Bibel mit Gott streiten, drücken sich auch als Menschen ihrer Zeit aus, sprechen von ihren Angelegenheiten, halten ihr sociales und geistiges Niveau ein. [...] Erst hatte ich die Absicht, das selbst zu dichten. Jetzt traue ich mirs nicht mehr zu. Dann dachte ich daran mir Strindbergs ‚Jakob ringt' zu bearbeiten. Schließlich endete ich dabei mit positiver Religiosität gleich zu beginnen und beabsichtigte, von Balzacs Seraphita das Schlußkapitel ‚die Himmelfahrt' zu bearbeiten. Dabei ließ mich mein erster Gedanke nie los: ‚Das Gebet des Menschen von heute'."[21]

Bezüglich des von Schönberg geschilderten Inhaltes fällt auf, dass er weniger einen konkreten Handlungsablauf schildert, als vielmehr einen Gedanken- und Empfindungsgang bzw. eine geistig-seelische Entwicklung. Eine Parallele zu Mahler tritt hier hervor, der im Hinblick auf seine Zweite Sinfonie das Vorhandensein eines Gedankenganges (nicht einer äußeren Handlung) betonte. Auch die Thematik, die Schönberg beschäftigte, enthält viele für Mahlers Gedankenwelt, insbesondere die Zweite betreffend, konstitutive Topoi: der an der Welt (ver-) zweifelnde Mensch, welcher um geistige Erkenntnis ringt, die seelische Wandlung des Menschen aus eigenem Antrieb heraus sowie das Finden des Weges zu transzendenter Erfüllung.

Eine weitere Verwandtschaft zu Mahlers Vokalsinfonik stellt die Einbeziehung und Behandlung von Chören und Gesangssolisten dar: Innerhalb dieser Fraktionen sind deutliche Funktionen bzw. Rollen zu unterscheiden. Der Chor tritt zum Anfang sowie am Schluss des Werkes auf und nimmt die Position einer übergeordneten Instanz ein. Er stellt Sinnfragen und klagt. Gegen Ende gibt er eine Zustandsbeschreibung („Durchsichtiges Ohnlicht..."), eine Anweisung („Tilge die Sinne") und liefert eine Prognose („Er muß noch lange wandern"). Die Solisten hingegen nehmen klar voneinander abgegrenzte, zudem personifizierte Rollen ein. Voran steht Gabriel, welcher spirituelle Anweisungen sowie Erläuterungen und Erklärungen, aber auch Motivierungen resp. Aufforderungen („Weiter!") verlauten lässt. Es schließen sich verschiedene Einzelrollen an, nachein-

[21] Zit. nach ebd., S. 147.

Copyrighted material

ander: Berufener, Aufrührerischer, Ringender, Auserwählter, Mönch, Sterbender und Seele. Bis auf die Seele, die ihren Zustand allein durch eine in Vokalisen gesungene melodische Linie zu verdeutlichen sucht, schildern alle übrigen Personen konkrete und individuelle Situationen bzw. Befindlichkeiten. Diese Anordnung von aufeinanderfolgenden Einzelrollen, die sich zudem entelechieartig höherentwickeln, und Choreinrahmung – zum Schluss kommentierend – lässt erneut Assoziationen zum zweiten Satz von Mahlers Achter Sinfonie aufkommen, was sowohl auf die eben geschilderte Anordnung als auch auf den, bei aller Unterschiedlichkeit im Detail, zentralen inhaltlichen Zug der geistigen Höherentwicklung zutrifft.[22]

Überdies scheint eine zumindest formale Ähnlichkeit mit dem vokalinstrumentalen Finale der Zweiten Sinfonie auf. Wenngleich hier weniger von konkreten Rollen der Solosänger gesprochen werden kann, so stellt deren Einrahmung durch den kommentierenden und resümierenden Chor eine zumindest äußere Parallele zu Schönbergs *Jakobsleiter* dar.[23]

---

[22] Auch Wörner verweist auf Ähnlichkeiten zum zweiten Satz der Achten Sinfonie, wenn auch mit etwas anderer Tingierung: „Die Schlußszene mag ihm durchaus als Gegenstück zu Goethes ‚Faust' erschienen sein; der Reiz, sie zu komponieren, mag über das persönliche Bekenntnis hinaus auch als ein Sich-Messen an Mahlers ‚Achter' gewertet werden, daher auch die Überdimensionalisierung des vokalen und orchestralen Apparates in den ersten Skizzen Schönbergs" (Wörner, *Die Musik in der Geistesgeschichte*, S. 191). Ob sich Schönberg tatsächlich an Mahlers Achter Sinfonie „messen" wollte, ist im Nachhinein nicht mehr nachzuweisen und sei dahingestellt, obschon der Gedanke auch nicht ganz verworfen werden kann. An dieser Stelle sollte vermerkt werden, dass Schönberg bereits in seiner tonalen Phase, wie oben erwähnt, seine ebenfalls großdimensionierten *Gurre-Lieder* komponiert hatte. Dies geschah darüber hinaus zu einem Zeitpunkt, als sich Schönberg noch von Mahler und seinen Kompositionen distanziert hatte.

[23] An dieser Stelle darf der starke Eindruck Erwähnung finden, den Schönberg von Mahlers Zweiter empfangen hatte, zu einer Zeit, als dieser noch nicht unvoreingenommen dessen Werk gegenüberstand: „Ich erinnere mich genau daran, daß, als ich die II. Symphonie von Mahler zum erstenmal hörte, ich, insbesondere an gewissen Stellen, von einer Aufregung ergriffen wurde, die sich sogar körperlich durch heftiges Herzklopfen äußerte." Nun schildert Schönberg sein sekundäres, auf rein rationaler Detailanalyse beruhendes Missfallen an dem Stück und nennt anschließend dessen Ursache: „Denn ich hatte die wichtigste Tatsache aus dem Gedächtnis verloren, nämlich die, daß mir ja das Werk einen unerhörten Eindruck gemacht hatte, da es mich doch zu einer willenlosen Teilnahme hingerissen hatte: daß es ja keine höhere Wirkung eines Kunstwerks geben kann, als wenn es die Bewegung, die seinen Schöpfer durchtoste, so auf den Hörer überträgt, daß es auch in diesem tost und tobt" (Schönberg, „Vortrag über Gustav Mahler", in: Morazzoni [Hrsg.], *Schönberg. Ausgewählte Schriften*, S. 73).

Copyrighted material

9. Auswertung und Zusammenfassung

9.1 Mahlers Umgang mit den Textvorlagen

Mahlers Modifikationen seiner Textvorlagen lassen sich in zwei Kategorien einteilen, die zum einen gravierende Änderungen, zum anderen geringfügigere bis marginale Änderungen umfassen.

a) Gravierende Änderungen

- Einfügung neuer, eigenständig verfasster Textabschnitte
- Hierfür liefern die Finalsätze der Zweiten Sinfonie und des *Liedes von der Erde* markante Beispiele. Die Begründung für Mahlers Vorgehensweise liegt offensichtlich im jeweiligen Ideenprogramm. In beiden Fällen handelt es sich nicht primär um eine ‚bloße Textvertonung', sondern eine ‚musikalische Ausarbeitung' der poetischen Idee, die immer im Mahler'schen Konglomerat von Weltanschauung, Religion, Philosophie und Spiritualität inklusive subjektiv-eigenem Gedankengut zu finden ist. Die gewählten Texte, hier vor allem deren Be- und Verarbeitung sowie die Hinzudichtungen, stellen im Verein mit der Musik einander ergänzende Mittel zur Gestaltung der jeweils zugrunde liegenden Idee dar.
- Dass die Integration von Texten nicht lediglich einer bloßen ästhetischen Ambition entspringt ist klar erkenntlich an folgenden Merkmalen:
    - der Einbeziehung von zum Teil artifiziell weniger hochstehenden Texten (Dritte Sinfonie, fünfter Satz; Vierte Sinfonie),
    - der Parataxe stilistisch inkongruenter Texte (Dritte und Achte Sinfonie) sowie, um es nochmals zu betonen,
    - der Veränderung der Texte überhaupt. Die Motivation zur Bearbeitung muss konkreten Beweggründen gefolgt sein. Dies gilt in besonderem Maße für die von Mahler vorgenommenen Neudichtungen ganzer Abschnitte, welche als Zeichen dafür gesehen werden können, dass der Originalton hinsichtlich des Ideenprogrammes und somit der Werksintention dem Komponisten wohl nicht genügt hätte.
    - Modifikation der Textform (Dritte Sinfonie, vierter Satz): Die eindringliche Wiederholung der Warnung „O Mensch! Gib Acht!" ist ebenfalls durch das Ideenprogramm legitimiert, welches die geistige Höherentwicklung, nicht den „Rückfall" in darunter liegende Stufen, thematisiert. Zudem ist die Zweiteilung der Form, wie dargestellt, bereits im Text

Copyrighted material

latent vorhanden, womit Mahler eine gegebene Tendenz aufgreift, um die formale Gestaltung auch im Sinne des Ideenprogrammes zu manipulieren.

b) Geringfügige Änderungen

- Einfügen, Auslassen bzw. Vertauschen einzelner Wörter: Diese Form der Textmodifikation zeigt, je nach Fall, mehr oder weniger deutliche Signifikanz im inhaltlichen Sinne und gehorcht nicht selten rhythmisch-metrischen Prämissen.
- Änderung der Interpunktion, in der Regel das Setzen von Interjektionszeichen anstatt eines einfachen Punktes oder Kommas: Der mitunter exzessive Gebrauch von Interjektionszeichen scheint, zumindest partiell, in Mahlers persönlichem Sprachduktus mitbegründet zu sein (man denke nur an das Parallelphänomen in seinen Briefen). Deutlich wird der Bekräftigungscharakter, der dieser Maßnahme innewohnt.

9.2 Platzierung der Wort-Ton-gebundenen Sätze im Gesamtablauf des Werkes

Diese Kategorie der Modifikation zeigt ausschließlich Relevanz bei Sinfonien, die sowohl vokal-instrumentale als auch rein instrumentale Sätze in sich vereinen. Der Einsatz des gesungenen Wortes in einem Satz (oder mehreren Sätzen) lässt auf eine zielorientierte Motivation schließen, hinter der wohl ein entsprechendes Ideenprogramm steht.

Die Platzierung vokal-instrumental konzipierter Sätze folgt offensichtlich unterschiedlichen Prämissen:

a) Verdeutlichung von Zuständen

- Dritte Sinfonie, vierter Satz: Der Einsatz des Wortes und der menschlichen Stimme steht symbolisch für den Eintritt des subjektiven Geistbewusstseins beim Menschen.
- Dritte Sinfonie, fünfter Satz: Zumindest in großen Teilen wird die Befindlichkeit kindlicher Unschuld und Unbeschwertheit gestaltet.
- Vierte Sinfonie, Finalsatz: Der Befindlichkeitszustand ist (vordergründig) vergleichbar mit dem des fünften Satzes der Dritten. Hinzu kommt der Aspekt des Wunsches nach sinnlicher Erfahrbarkeit geistiger Phänomene.

b) Klärung und Komprimierung von Aussagen (vgl. Mahlers diesbezügliche Ausführungen, Kap. 6).

c) Exponieren der „gedanklichen Basis"; dies trifft vor allem auf den vierten Satz der Zweiten Sinfonie zu. Hier markiert das gesungene Wort in aller ihm gegebenen Deutlichkeit die ideelle Ausrichtung der Werksdramaturgie vor Hereinbruch der (scheinbaren) Katastrophe.

Copyrighted material

d) Affirmation: Zweite Sinfonie, vokal-instrumentaler Teil des Finales.
Es muss die generelle Frage gestellt werden, inwieweit Mahler seinen Sinfonien die Ideenprogramme bewusst oder intuitiv zugrunde gelegt hatte. Hierfür wäre eine genaue Untersuchung der Genese der einzelnen Werke notwendig unter Berücksichtigung der jeweiligen Vorstufen, wie z. B. Skizzen. Ein bewusst gesetztes Ideenprogramm liegt aufgrund mehrerer Indizien nahe. Hierzu gehören neben verschiedenen eindeutigen Äußerungen Mahlers (vgl. Kap. 6) auch mehrere Annotationen des Komponisten in seinen Partiturentwürfen.[1]
Auch die gänzlich vokal-instrumentale Konzeption eines Werkes (Achte Sinfonie, *Das Lied von der Erde*) verweist offenbar auf ein entsprechendes Ideenprogramm, das bereits in den verwendeten Texten zumindest partiell verankert ist. Überdies sollten hierbei sicherlich ästhetische Motivationen („das schönste Instrument, das es gibt") wie auch der musikhistorische Kontext berücksichtigt werden, der weitere großrahmige vokalsinfonische Werke aufweist.

9.3 Formale Beziehungen zwischen Text und Musik

a) Form
Das Verhältnis von Textform und jeweiliger Satzgliederung weist starke Unterschiede auf. Teilweise ist eine deutliche Orientierung des Satzaufbaus an der Textform auszumachen (Zweite Sinfonie: fünfter Satz, Strophen eins und zwei; Dritte Sinfonie: fünfter Satz, Finale der Vierten Sinfonie). Mitunter behandelt Mahler die vorgegebene Textform aber auch sehr frei (Dritte Sinfonie: vierter Satz, *Lied von der Erde*: sechster Satz). Besonders hinzuweisen ist auf das proportionale Verhältnis von Freiheit der musikalischen gegenüber der textlichen Form und Intensität der Herausarbeitung des semantischen Gehaltes (dies gilt v. a. für den Finalsatz des *Liedes von der Erde*).

b) Versmaß und rhythmische Gestaltung
Ähnlich der verschieden gearteten Beziehung von Form und Satzgliederung ist auch das Verhältnis von rhythmischer Gestaltung der Singstimme und des Versmaßes sehr unterschiedlich. Klare Übereinkünfte von textlichem und musikalischem Metrum sind ebenso zu finden (Vierte Sinfonie) wie auffallende Inkongruenzen (*Lied von der Erde*). Im ersten Fall werden eine Liedhaftigkeit und ein volksliedartiger Gestus erreicht sowie eine insgesamt stärkere Einheit von Gesang und Text, was die formale Ebene anbelangt. Im zweiten Fall erscheint die Musik deutlich weniger von sprachlichen Parametern determiniert. Bemerkenswerterweise geht

[1] Vgl. z. B. die programmatischen Überschriften in der autographen Partitur der Dritten Sinfonie.

Copyrighted material

dieser Umstand jedoch mit einer mitunter enormen Anverwandlung von Textbotschaft und -semantik sowie der dazu erklingenden Musik einher (siehe auch die o. g. Ausführungen zur Beziehung von Text- und musikalischer Form). Somit ist die Einheit von Musik und Text in Mahlers sinfonischem Werk nicht ausschließlich nur qua Kongruenz formaler Aspekte bestimmt.

9.4 Interpretatorische Funktionen der Musik

Zu den maßgeblichsten Eigenschaften der Musik Mahlers gehört die Fähigkeit, den integrierten Text eingehend zu interpretieren. Die semantische Ebene des jeweiligen Textes und somit das Wort als Bedeutungsträger erfahren in Mahlers Verarbeitung volle Berücksichtigung, wobei der Komponist wohl stets eine zutiefst individuelle Erweiterung des in den ursprünglichen Worten vermerkten Aussagegehaltes angestrebt hatte. In diesem Zusammenhang muss wiederholt betont werden, dass das gesungene Wort in Mahlers Sinfonik überwiegend nicht im Sinne einer ‚bloßen Vertonung' angesehen werden darf. Den Überbau stiftet Mahlers Ideenwelt, deren sinnlich erfahrbare Ausgestaltung mittels der Elemente Musik und Text stattfindet. Die Intensität der Interpretation weist hingegen deutliche graduelle Unterschiede auf – sie reicht vom ‚Vertonungscharakter' (wobei auch hier nie ein Primat des Textes über die Musik zu verzeichnen ist) bis hin zur innigsten Anverwandlung von Musik und Textaussage bzw. -semantik.
In der Tendenz erhöht sich der Verflechtungsgrad von Musik und Textsemantik mit dem Fortschreiten der Jahre – das *Lied von der Erde* tritt hierbei besonders hervor. Es soll im Umkehrschluss aber keineswegs eine starre Klassifikation vorgenommen und gesagt werden, dass Mahlers frühere Sinfonien ein oberflächlicheres Wort-Ton-Verhältnis aufweisen würden oder etwa weniger eindrucksvoll seien. Mit den Begrifflichkeiten ‚Vertonung' und ‚Ausgestaltung' ist keinerlei Wertigkeit intendiert (auch wenn zugegebenermaßen das Musik-Text-Semantik-Amalgam des *Liedes von der Erde* besonders zu berühren vermag und in der Art seiner Ausgestaltung einmalig ist). Vielmehr war es wohl Mahlers Ideenwelt, welche die ausschlaggebenden Beweggründe für seine Wahl der artifiziellen Gestaltungsmittel geliefert hatte.

a) ‚Vertonungscharakter'
Grundsätzlich ist anzumerken, dass der ‚Vertonungscharakter' bei Mahler nie in Reinkultur (etwa in der Art der Lieder von Carl Friedrich Zelter) anzutreffen ist, sondern immer in Vergesellschaftung mit Elementen von Textausdeutung auftritt, die allerdings im Vergleich der Werke unterschiedliche Grade aufweist.

Copyrighted material

Der fünfte Satz der Dritten Sinfonie kommt noch am ehesten dem Typus der ‚Textvertonung' nahe, was sich in der beschriebenen engen Verzahnung formaler Parameter und insbesondere dem stark narrativen Gestus (in Verbindung mit der naiven Einfältigkeit des gesungenen Textes) zeigt.
Auch der Finalsatz der Vierten Sinfonie scheint zunächst vom ‚Vertonungscharakter' geprägt zu sein (wobei insbesondere die Schlussgestaltung jedoch die Doppelbödigkeit auch dieses vermeintlich klassizistisch-volksliedhaften Satzes zutage treten lässt). Dies fängt bereits bei der formalen Gliederung des Satzes an, welche eine vergleichsweise enge Anlehnung an den Bau des zugrunde liegenden *Wunderhorn*-Gedichtes aufweist. Der daraus resultierende Strophenbau des Satzes unterstützt dessen liedhaften Gestus, der integraler Bestandteil zumindest des von Mahler eindeutig intendierten Charakters des Naiven und Kindhaften ist, womit auch hier mit dem sich durch die Sinfonien wie ein roter Faden hindurchziehenden Prinzip der musikalischen Ausgestaltung einer Idee nicht gebrochen wird (wenngleich die diesem Werk immanente Idee schwer fassbar ist und sich hinter der vordergründig naiven Fassade zu verbergen scheint). Weiterhin prägen ein weitestgehend übersichtlicher harmonischer Verlauf sowie eine liedhaft-kantable Melodik den kindlich-volksliedhaften Ausdruck des Satzes.
Der „Urlicht"-Satz der Zweiten weist gleichfalls ohrenfällige Kongruenzen im Bereich der wesentlichen formalen Parameter auf, was in einem positiven Verhältnis zu der vom Komponisten intendierten Schlichtheit des Ausdruckes steht. Ähnliches gilt für die musikalische Umsetzung der beiden Klopstock-Strophen im Finalsatz. Der weitere Verlauf ist hingegen deutlich freier, dies auch bedingt durch Mahlers auf die Integration in eine Komposition abgestimmte Eigendichtung.

b) Starke Anverwandlung von Musik und Textaussage
Hier ist an erster Stelle der Finalsatz des *Liedes von der Erde* zu nennen. Wie im entsprechenden Kapitel dargestellt, erreicht Mahlers Musik mit diesem Satz eine neuartige Qualität und Intensität der Verschmelzung von Musik und Textaussage. Dazu tragen insbesondere die subtile, differenzierte Klanggestaltung (Instrumentation, Spielweise und Dynamik), die harmonischen Dispositionen (vor allem die harmonische Ambiguität am Schluss), die semantisch gezielt eingesetzte Rhythmik und Metrik („Trauermarsch" mit äußerst straffer Rhythmisierung vs. freie rhythmische Gestaltung des Schlusses), die Behandlung der Singstimme (teilweise trockener, melodramartiger Sprechgesang) und, nicht zu unterschätzen, die Arbeit mit stark gestischen, zum Teil semantisch individuell besetzten Figuren (Doppelschlag, doppelter Sekundfall, chromatische Abstürze, harmonisch unbestimmte Floskeln) bei.

Copyrighted material

Der vierte Satz der Dritten Sinfonie weist ebenfalls eine, zumal für eine der früheren Sinfonien, bemerkenswerte Gestaltung der vom Text ausgehenden Atmosphäre auf. Wiederum lässt sich dieser Umstand auf eine sehr ausdifferenzierte Klanglichkeit und eine besondere harmonische Gestaltung (archaisierend, tonartlich partiell indifferent) zurückführen.
Ein drittes Beispiel für diese Kategorie ist die instrumentale Einleitung des zweiten Satzes der Achten Sinfonie. Wenngleich er sich ohne das Erklingen der menschlichen Stimme darbietet, so besteht doch offensichtlich eine immanente und in ihrer Art starke Beziehung zu Goethes Text, was allein an Mahlers Einfügung der entsprechenden, im Original vorgezeichneten Regieanweisungen ersichtlich ist. Ähnlich wie im Falle des vierten Satzes der Dritten zeichnet Mahler mit seiner Musik ein überaus wirkungsvolles Stimmungsbild, wobei wiederum die musikalischen Mittel der Instrumentation sowie der harmonischen Gestaltung eine maßgebliche Rolle spielen.

c) Anverwandlung von Musik und Textaussage
Mahlers leitmotivische Arbeit im Finalsatz der Zweiten Sinfonie knüpft ein enges Band zwischen Wort und Ton, wenngleich nicht derart innig wie im „Abschied" des *Liedes von der Erde*. Des Weiteren darf an dieser Stelle die gesamte Achte Sinfonie Erwähnung finden, in der die ausdifferenzierte leitmotivische und -thematische Verflechtung zu einer durchgehenden und höchst feinsinnigen Exegese beider Texte führt, bei der bemerkenswerterweise der diastematischen Ebene eine vergleichsweise bedeutende Funktion zukommt, was letztendlich in den inhaltlichen Entsprechungen beider Texte begründet liegt. Mahlers mehrfach zu konstatierende Orientierung am Betonungsschema der jeweiligen Verse trägt in diesem Fall zur besonderen Eingängigkeit der Textstellen (besonders des Mottos „Veni, creator spiritus") bei, was der Intention des unbedingten Gotteslobes wie auch der eindringlichen Anrufung entspricht.
Hervorzuheben ist auch Mahlers vorrangige Orientierung der Satzgliederung an den im Hymnus enthaltenen Sinneinheiten, die das Regelmaß der Versgliederung immer wieder sprengt. Für die Schlussgestaltung beider Sätze gilt die Besonderheit der „Textpolyphonie" (Zimmermann), welche an den entsprechenden Stellen eine weitgehende Unverständlichkeit der gesungenen Worte zugunsten einer eindrucksvollen Dominanz des Klanges per sé verursacht und somit ein weiteres Beispiel für Mahlers besondere Herangehensweise an die künstlerische Ausarbeitung der Textsemantik liefert.

Copyrighted material

9.5 Zum musikhistorischen Standort von Mahlers Vokalsinfonik

Mahlers sinfonischer Werkkreis repräsentiert eine beeindruckende Synthese von tradierten und innovativen Elementen, die zuvorderst im Dienste der ideenprogrammatischen Ausgestaltung stehen, wobei die musikhistorische Linie Beethoven-Mendelssohn-Liszt gewisse Vorbauten geliefert hatte. Auf den zurückliegenden Strom der Tradition verweisen vor allem die zahlreichen Elemente von Tonartensymbolik wie auch musikalisch-rhetorischer Figuren inklusive deren überlieferter Semantik, die Mahler offensichtlich gezielt eingesetzt hatte.

Innerhalb der Gattungsgeschichte stellen Mahlers Vokalsinfonien Höhepunkt und zugleich Sonderfall dar, da sie spezielle Eigenschaften aufweisen können, die bei ihren Vorläufern nicht in dieser Qualität auftraten. Dies betrifft, neben der Häufigkeit des Worteinsatzes in den Sinfonien (bei Beethoven und Mendelssohn betrifft dies jeweils ‚nur' ein sinfonisches Werk), vorrangig folgende Merkmale:

- die außerordentlich intensive Verwebung mit dem Ideenprogramm,
- die starke Anverwandlung von Wortaussage und Ton (mit besonderer Intensivierung im Finalsatz des *Liedes von der Erde*).
- Überdies gelingt es Mahler in bislang nicht erreichter Intensität, ein künstlerisches Konglomerat im Sinne der angestrebten Aussage zu schaffen, wozu Musik und gesungenes Wort als Gestaltungsmittel Verwendung finden.

In diesem Zusammenhang stellt sich erneut die Frage nach einer eventuellen Hierarchisierung der Kunstformen Poesie und Musik: In Mahlers Vokalsinfonik scheint die Grenze zwischen „Autonomie-" und „Heteronomieästhetik" zu verschwimmen (wenngleich er mehrfach das von ihm verfochtene Primat der Musik betont und eine Ebenbürtigkeit der sog. „Schwesterkünste"[2] energisch verneint hatte). Die Frage mündet letztendlich in die Betrachtung des Wort-Ton-gebundenen Spätwerkes, des *Liedes von der Erde*, in welchem Instrumental- und Vokalmusik vollständig verschmelzen. Spätestens bei diesem Werk kann man nicht mehr von Vertonung im engeren Sinne sprechen, sondern von ‚Ausarbeitung' der Textaussage und – zuvorderst – einer akustisch wahrnehmbaren Verdeutlichung der hinter dem Werk stehenden Ideenwelt. Ein wesentliches Ergebnis der Analysen ist hierbei die Proportionalität von gradueller Unabhängigkeit der musikalischen Gestaltung von formalen Parametern des zugrunde liegenden Textes, d. h. je mehr sich Mahler von der formalen Topograhie des Textes entfernt, desto plastischer tritt dessen Semantik hervor, desto intensiver verbinden sich Musik und verborgener Gehalt der

[2] Vgl. *NBL*, S. 34.

Copyrighted material

Worte. Im gleichen Zug verliert die äußerliche Sprache an Materialität, je stärker sich ihre musikalische Umsetzung in Richtung ‚Semantik-Ausarbeitung' bewegt.

Wenngleich die Wort-Ton-Gestaltung in Gustav Mahlers Sinfonik in hohem Maße persönliche Züge trägt – sie spiegelt vor allem auch seine individuellen Interpretationen der Texte wider – so gelangt seine Vokalsinfonik insbesondere aufgrund der oben erwähnten und thematisierten Verschmelzung von Musik und Textaussage in letzter Konsequenz immer in den Bereich des Überpersönlichen, da geläufigen, übergeordneten Topoi Ausdruck verliehen wird: voran der Transzendierung der Todeskräfte (Zweite Sinfonie, *Das Lied von der Erde*), der ewig waltenden Liebeskraft (Achte Sinfonie), überdies der Vielgestaltigkeit des Lebens sowie dessen Einbettung in einen göttlichen Willen (Dritte Sinfonie).

In letzter Konsequenz liegt ein Vergeistigungsprozess vor. Die Idee, die sich selbst im Geistigen befindet und in Form der eher unbestimmten Textsemantik nur spärliche Andeutung erfährt, wird durch Mahlers Musik denotiert und in zuvor im Bereich der Vokalsinfonik nicht erreichter Intensität zum Klingen gebracht.

Copyrighted material

10. Anhang

10.1 Abkürzungsverzeichnis

A = Alt
Abschn. = Abschnitt
Anm. = Anmerkung
Auft. = Auftakt
B = Bass
Bar = Bariton
f. = folgende
ff. = fortfolgende
Formt. = Formteil
harmon. = harmonische
Hrsg. = Herausgeber
hrsg. = herausgegeben
Kch. = Kinderchor
Kn.chor = Knabenchor
o. D. = ohne Datum
o. g. = oben genannt /-e /-en
o. O. = ohne Ort
pect. = pectora
resp. = respektive
S = Sopran
S. = Seite
St. = Stimme/Stimmen
Str. = Strophe
T = Tenor
T. = Takt
u. = und
u. a. = unter anderem
u. v. a. = und viele andere
v. a. = vor allem
vgl. = vergleiche
Vla = Viola
vs. = versus
z. T. = zum Teil

Copyrighted material

10.2 Siglen- und Kurztitelverzeichnis

Adorno, *Gesammelte Schriften* Band 13 = Theodor W. Adorno, „Mahler. Eine musikalische Physiognomik", in: Rolf Tiedemann u. a. (Hrsg.), *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften* Band 13, *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt/Main 2003

Aspetsberger/Partsch (Hrsg.), *Mahler-Gespräche* = Friedbert Aspetsberger/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.), *Mahler-Gespräche. Rezeptionsfragen – literarischer Horizont – musikalische Darstellung*, Innsbruck 2002

Beiträge zur Musikwissenschaft Heft 1 = Ortrun Landmann, „Vielfalt und Einheit in der Achten Sinfonie Gustav Mahlers. Beobachtungen zu den Themen und zur Formgestalt des Werkes", in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, hrsg. vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, Heft 1/1975

Bekker, *Mahlers Sinfonien* = Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Reprint der Auflage von 1921, Tutzing 1969

Berger, *Vision und Mythos* = Frank Berger, *Gustav Mahler. Vision und Mythos. Versuch einer geistigen Biographie*, Stuttgart 1993

Blaukopf (Hrsg.), *Mahler. Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit* = Herta und Kurt Blaukopf (Hrsg.), *Gustav Mahler. Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit*, Stuttgart 1994

Brandstätter, *Musik im Spiegel der Sprache* = Ursula Brandstätter, *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*, Stuttgart 1990

Briefe an Anna von Mildenburg = Franz Willnauer (Hrsg.), *Gustav Mahler. „Mein lieber Trotzkopf, meine süße Mohnblume". Briefe an Anna von Mildenburg*, Wien 2006

BWS 3,1 = Juliane Brand/Christopher Hailey/Andreas Meyer (Hrsg.), *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg* (= *Briefwechsel der Wiener Schule* Band 3, hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin von Thomas Ertelt), Mainz u. a. 2007

Danuser, *Das Lied von der Erde* = Hermann Danuser, *Gustav Mahler. Das Lied von der Erde* (= Stefan Kunze [Hrsg.], *Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte* Band 25), München 1986

Copyrighted material

Danuser (Hrsg.), *Gustav Mahler* = Hermann Danuser (Hrsg.), *Gustav Mahler*, Darmstadt 1992

Danuser/Plebuch (Hrsg.), *Musik als Text* = Hermann Danuser/Tobias Plebuch (Hrsg.), *Musik als Text – Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, 2 Bände, Kassel u. a. 1998

DM II = Donald Mitchell, *Gustav Mahler*. The Wunderhorn Years. *Chronicles and Commentaries*, Woodbridge 2005

DM III = Donald Mitchell, *Gustav Mahler. Songs and Symphonies of Life and Death. Interpretations and Annotations*, Woodbridge 2002

Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers* = Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, München [3]1992

Feder, *Mahler. A Life in Crisis* = Stuart Feder, *Gustav Mahler. A Life in Crisis*, New York 2004

Floros, *Mahler I* = Constantin Floros, *Gustav Mahler I. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, Wiesbaden [2]1987

Floros, *Mahler II* = Constantin Floros, *Gustav Mahler II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, Wiesbaden [2]1987

Floros, *Mahler III* = Constantin Floros, *Gustav Mahler III. Die Symphonien*, Wiesbaden 1985

Georgiades, *Sprache und Musik* = Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin u. a. 1954

GMB = Herta Blaukopf (Hrsg.), *Gustav Mahler. Briefe*, Neuausgabe. Zweite, nochmals revidierte Auflage, Wien 1996

GMUB = Herta Blaukopf (Hrsg.), *Gustav Mahler. Unbekannte Briefe*, Wien/Hamburg 1983

GoR = Henry-Louis de La Grange/Günther Weiß (Hrsg.), *Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma*, Berlin 1995 (Taschenbuchausgabe)

Copyrighted material

Grözinger, *Jüdisches Denken* 2 = Karl Erich Grözinger, *Jüdisches Denken. Theologie – Philosophie – Mystik Band 2. Von der mittelalterlichen Kabbala zum Hasidismus*, Frankfurt/New York 2005

Handbuch der musikalischen Gattungen Band 3,1 = Wolfram Steinbeck/Christoph von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert Teil 1: Romantische und nationale Symphonik* (= *Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 3,1, hrsg. von Siegfried Mauser), Laaber 2002

Handbuch der musikalischen Gattungen Band 8,2 = Hermann Danuser (Hrsg.), *Musikalische Lyrik Teil 2: Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven* (= *Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 8,2, hrsg. von Siegfried Mauser), Laaber 2004

Hansen, *Arnold Schönberg* = Mathias Hansen, *Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne*, Kassel u. a. 1993

Hansen, *Musikführer Mahler* = Mathias Hansen, *Reclams Musikführer Gustav Mahler*, Stuttgart 1996

Hefling (Hrsg.), *Mahler Studies* = Stephen E. Hefling (Hrsg.), *Mahler Studies*, Cambridge 1997

HLG I (frz.) = Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler. Chronique d'une vie. Vol. I Vers la gloire 1860–1900*, Paris 1983

HLG II = Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler. Vienna: The Years of Challenge*, Oxford/New York 1995

Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik* = Vladimir Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt 1986

Krummacher, *Mahlers III. Symphonie* = Friedhelm Krummacher, *Gustav Mahlers III. Symphonie. Welt im Widerbild*, Kassel 1991

Lebrecht, *Mahler. Erinnerungen seiner Zeitgenossen* = Norman Lebrecht, *Gustav Mahler. Erinnerungen seiner Zeitgenossen*, Mainz 1993

Lieberwirth (Hrsg.), *Bericht über das IV. Internationale Gewandhaus-Symposium* = Steffen Lieberwirth (Hrsg.), *Bericht über das IV. Internationale Gewandhaus-Symposium. Gustav Mahler – Leben. Werk. Interpretation. Rezeption anläßlich der Gewandhaus-Festtage 1985*, Leipzig 1990

Copyrighted material

MBdA 4/1920 = Egon Lustgarten, „Mahlers lyrisches Schaffen", in: *Musikblätter des Anbruch*, April 1920, Heft 7–8, S. 269–272

McClatchie/Brenner (Hrsg.), *Briefe an die Familie* = Stephen McClatchie/Helmut Brenner (Hrsg.), *Gustav Mahler. „Liebste Justi". Briefe an die Familie*, Bonn 2006

MGG = Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel/Stuttgart u. a., 2. Auflage

Morazzoni (Hrsg.), *Schönberg. Ausgewählte Schriften* = Anna Maria Morazzoni (Hrsg.), *Arnold Schönberg*. „Stile herrschen, Gedanken siegen". *Ausgewählte Schriften*, Mainz 2007

Musica Heft 1/1993 = Petra Zimmermann, „Sprachklang in Gustav Mahlers 8. Symphonie", in: *Musica* Heft 1/1993, S. 12–15

NBL = Herbert Killian (Hrsg.), *Gustav Mahler. Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, revidierte und erweiterte Ausgabe, Hamburg 1984

Neues Handbuch zur Musikwissenschaft Band 1 = Albrecht Riethmüller/Frieder Zaminer (Hrsg.), *Die Musik des Altertums* (= *Neues Handbuch zur Musikwissenschaft* Band 1, hrsg. von Carl Dahlhaus), Laaber 1989

Neues Handbuch der Musikwissenschaft Band 2 = Hartmut Möller/Rudolf Stephan (Hrsg.), *Die Musik des Mittelalters* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Band 2, hrsg. von Carl Dahlhaus, fortgeführt von Hermann Danuser), Laaber 1991

Neues Handbuch der Musikwissenschaft Band 6 = Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Band 6, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber ^{2}1989

Nikkels/Becqué (Hrsg.), *A 'Mass' for the Masses* = Eveline Nikkels/Robert Becqué (Hrsg.), *A 'Mass' for the Masses. Proceedings of the* Mahler VIII Symposium *Amsterdam 1988*, Rijswijk 1992

NzMF = *Nachrichten zur Mahler-Forschung*

Reeser (Hrsg.), *Mahler und Holland* = Eduard Reeser (Hrsg.), *Gustav Mahler und Holland. Briefe*, Wien 1980

Revers, *Mahlers Lieder* = Peter Revers, *Gustav Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer*, München 2000

Copyrighted material

Richter, *Vers und Prosa* = Christoph Richter, *Das Prinzip von Vers und Prosa in der Musik. Eine Anleitung zum Hören, Analysieren, Deuten und Verstehen von Musikwerken*, Frankfurt/Main 1984

Riethmüller (Hrsg.), *Sprache und Musik* = Albrecht Riethmüller (Hrsg.), *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung* (= *Spektrum der Musik* Band 5), Laaber 1999

Ruzicka (Hrsg.), *Mahler – eine Herausforderung* = Peter Ruzicka (Hrsg.), *Mahler – eine Herausforderung*, Wiesbaden 1977

Schubart, *Ästhetik der Tonkunst* = Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Mit Vorbemerkungen und Register zum Neudruck von Fritz und Margrit Kaiser, Hildesheim 1969

Specht, *Gustav Mahler* = Richard Specht, *Gustav Mahler*, Berlin [13–16] 1922

Sponheuer/Steinbeck (Hrsg.), *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts* = Bernd Sponheuer/Wolfram Steinbeck (Hrsg.), *Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts. Referate des Bonner Symposions 2000*, Frankfurt/Main u. a. 2001

Stephan, *Mahler. II. Symphonie* = Rudolf Stephan, *Mahler. II. Symphonie c-moll* (= Stefan Kunze [Hrsg.], *Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte* Heft 21, München 1979)

Stephani, *Charakter der Tonarten* = Hermann Stephani, *Der Charakter der Tonarten*, Regensburg 1923

The Mahler Companion = Donald Mitchell/Andrew Nicholson (Hrsg.), *The Mahler Companion*, New York 1999

Ulm (Hrsg.), *Mahlers Symphonien* = Renate Ulm (Hrsg.), *Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung. Deutung. Wirkung*, München u. a. 2001

Vill, *Vermitthungsformen* = Susanne Vill, *Vermitthungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers*, Tutzing 1979

Vogt (Hrsg.), *Das Gustav Mahler Fest Hamburg* = Matthias Theodor Vogt (Hrsg.), *Das Gustav Mahler Fest Hamburg. Bericht über den Internationalen Gustav Mahler Kongreß Hamburg 1989*, Kassel u. a. 1991

Copyrighted material

Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache* = Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009

Wildhagen, *Die* Achte Symphonie *von Gustav Mahler* = Christian Wildhagen, *Die* Achte Symphonie *von Gustav Mahler. Konzeption einer universalen Symphonik*, Frankfurt/Main 2000

Wörner, *Die Musik in der Geistesgeschichte* = Karl H. Wörner, *Die Musik in der Geistesgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910*, Bonn 1970

ZfM 8/1920 = Siegfried Günther, „Texte und Textbehandlung in Gustav Mahlers Lyrik", in: *Zeitschrift für Musik*, 2. Augustheft 1920, S. 268–270

Copyrighted material

10.3 Literatur

10.3.1 Notentexte und Quellen

MAHLER, Gustav: *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe.* Herausgegeben von der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, Wien. Supplement Band IV. *Das klagende Lied*, Erstfassung in drei Sätzen (1880), Universal Edition 13840

MAHLER, Gustav: *Das klagende Lied*, Erstfassung in drei Sätzen (1880), Klavierauszug hrsg. von Reinhold Kubik nach dem Text der Kritischen Gesamtausgabe, Universal Edition 30424

MAHLER, Gustav: *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe.* Herausgegeben von der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, Wien. Band II. Symphonie Nr. 2 (c-Moll). Revidierte Auflage 1970, Universal Edition 13821

MAHLER, Gustav: *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe.* Herausgegeben von der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, Wien. Band III. Symphonie Nr. 3 (d-Moll). Revidierte Auflage 1974, Universal Edition 13822

MAHLER, Gustav: *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe.* Herausgegeben von der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, Wien. Band IV. Symphonie Nr. 4. Fassung 1911. Korrigierte Auflage 1995, Universal Edition 13823

MAHLER, Gustav: *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe.* Herausgegeben von der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, Wien. Band VIII. Symphonie Nr. 8. Revidierte Auflage 1977, Universal Edition 13824

MAHLER, Gustav: *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe.* Herausgegeben von der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, Wien. Band IX. *Das Lied von der Erde.* Revidierte Auflage 1964, Universal Edition 13825

LISZT, Franz: *Eine Faust-Symphonie (nach Goethe) in drei Charakterbildern* für großes Orchester, Tenor-Solo und Männerchor, Edition Eulenburg 477

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix: Sinfonie II op. 52 *Lobgesang*, Edition Eulenburg 8014

SCHÖNBERG, Arnold: *Gurre-Lieder* für Soli, Chor und Orchester. Text von Jens Peter Jacobsen. Klavierauszug mit Singstimmen von Alban Berg, Universal Edition 3696

Copyrighted material

SCHÖNBERG, Arnold: *Die Jakobsleiter*. Oratorium (Fragment) für Soli, Chöre und Orchester nach des Komponisten Angaben für Aufführungszwecke in Partitur gesetzt von Winfried Zillig, für die Drucklegung revidiert von Rudolf Stephan, Universal Edition 13356

BERLINGHOF, Regina (Hrsg.): *Hans Bethge*. Die chinesische Flöte. *Nachdichtungen chinesischer Lyrik*. 20. Auflage der zuerst 1907 im Insel Verlag Leipzig erschienenen Ausgabe, Kelkheim 2001–2003

BLAUKOPF, Herta (Hrsg.): *Gustav Mahler. Richard Strauss. Briefwechsel 1888–1911*, München 1980

BLAUKOPF, Herta (Hrsg.): *Gustav Mahler. Briefe*. Neuausgabe. Zweite, nochmals revidierte Auflage, Wien 1996

BRAND, Juliane/HAILEY, Christopher/MEYER, Andreas (Hrsg.): *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg* (= *Briefwechsel der Wiener Schule* Band 3, hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin von Thomas Ertelt), Mainz u. a. 2007

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Faust. Eine Tragödie*. Erster und zweiter Teil, München ³1999 (der Text basiert auf der „Weimarer Ausgabe" der Werke Goethes)

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Poetische Werke*. Vollständige Ausgabe. Erster Band. Gedichte. O. O., o. J. (der Text stützt sich auf die Ausgabe letzter Hand, die Weimarer Ausgabe und die Cotta'sche Jubiläumsausgabe)

Graduale Triplex, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes & Desclée, Paris-Tournai 1979

HAMEL, R. (Hrsg.): *Klopstocks Werke. Dritter Teil. Oden, Epigramme und geistliche Lieder*, Berlin/Stuttgart 1873

HEGEL, Georg Friedrich Wilhelm: *Vorlesungen über die Ästhetik III* (= ders., *Werke in 20 Bänden*, ediert von E. Moldenhauer und K. M. Michel, Band 15), Frankfurt/Main 1970

JAMES, William: *Die Vielfalt religiöser Erfahrung*, Frankfurt/Main und Leipzig 1997

KILLIAN, Herbert (Hrsg.): *Gustav Mahler. Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. Revidierte und erweiterte Auflage, Hamburg 1984

LA GRANGE, Henry-Louis de/WEIß, Günther (Hrsg.): *Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma*, Berlin 1995, Taschenbuchausgabe Berlin 1997

LICHTENHAHN, Ernst (Hrsg.): *Anton Webern. Briefe an Heinrich Jalowetz*, Mainz u. a. 1999 (= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung* Band 7)

LIPINER, Siegfried: *Buch der Freude*, Whitefish 2010 (Reprint der Auflage Leipzig 1880)

Copyrighted material

McCLATCHIE, Stephen/BRENNER, Helmut (Hrsg.): *Gustav Mahler. „Liebste Justi". Briefe an die Familie*, Bonn 2006
MORAZZONI, Anna Maria (Hrsg.): *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz 2007
NIETZSCHE, Friedrich: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Reclam Universal-Bibliothek Nr. 7111, Stuttgart 1994 (der Text folgt Giorgio Colli und Mazzino Montinari [Hrsg.], *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, 6. Abteilung 1. Band, Berlin 1968)
REESER, Eduard (Hrsg.): *Gustav Mahler und Holland. Briefe*, Wien 1980
RÖLLEKE, Heinz (Hrsg.): *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*. Gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano, Frankfurt/Main und Leipzig 2003
ROUSSEAU, Jean Jacques: *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*. Übersetzt von Dorothea und Peter Gülke, Wilhelmshaven ²2002
SCHÖNBERG, Arnold: „Vortrag über Gustav Mahler", in: Morazzoni (Hrsg.), *Schönberg. Ausgewählte Schriften*, S. 73–98
SCHÖNBERG, Arnold: *Harmonielehre*. III. vermehrte und verbesserte Auflage, Wien 1922
SLOTERDIJK, Peter: *Weltfremdheit*, Frankfurt/Main 1993
WILLNAUER, Franz (Hrsg.): *Gustav Mahler*. „Mein lieber Trotzkopf, meine süße Mohnblume". *Briefe an Anna von Mildenburg*, Wien 2006

Copyrighted material

10.3.2 Sekundärliteratur

ADLER, Guido: *Gustav Mahler*, Leipzig u. a. 1916

ADORNO, Theodor W.: „Mahler. Eine musikalische Physiognomik", in: Rolf Tiedemann u. a. (Hrsg.), *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften* Band 13, *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt/Main 2003, S. 149–317

ASPETSBERGER, Friedbert/PARTSCH, Erich Wolfgang: *Mahler-Gespräche. Rezeptionsfragen – literarischer Horizont – musikalische Darstellung*, Innsbruck 2002

BARTEL, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber [3]1997

BEKKER, Paul: *Gustav Mahlers Sinfonien*, Tutzing 1969, Reprint der Auflage von 1921

BEKKER, Paul: *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin 1918

BERGER, Frank: *Gustav Mahler. Vision und Mythos. Versuch einer geistigen Biographie*, Stuttgart 1993

BLAUKOPF, Herta und Kurt: *Gustav Mahler. Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit*, Stuttgart 1994

BLAUKOPF, Herta: „‚Bücher fresse ich immer mehr und mehr'. Gustav Mahler als Leser", in: Aspetsberger/Partsch (Hrsg.), *Mahler-Gespräche*, S. 96–116

BLAUKOPF, Herta: „‚Den Wienerwald fleißig besucht'. Mahlers Studien- und Jugendjahre in Wien", in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 42, S. 3–11

BLAUKOPF, Kurt (Hrsg.): *Mahler. Sein Leben und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*, Wien 1976

BRANDSTÄTTER, Ursula: *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*, Stuttgart 1990

BRENNER, Helmut/KUBIK, Reinhold: *Mahlers Welt. Die Orte seines Lebens*, St. Pölten/Salzburg 2011

BUCHMAYR, Friedrich/ROTHKAMM, Jörg: „Unbekannte Skizzen zu Mahlers Zweiter Symphonie aus dem Nachlaß des Theologen Johannes Hollnsteiner", in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 47, S. 3–14

DAHLHAUS, Carl: „Programmusik und Ideenkunstwerk", in: ders. (Hrsg.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Band 6, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber [2]1989, S. 302–310

DANUSER, Hermann: *Gustav Mahler. Das Lied von der Erde* (= Stefan Kunze [Hrsg.], *Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte* Band 25) München 1986

DANUSER, Hermann (Hrsg.): *Gustav Mahler*, Darmstadt 1992

DANUSER, Hermann: *Gustav Mahler und seine Zeit* (= *Große Komponisten und ihre Zeit* Band 11), Laaber 1991

Copyrighted material

DIETTRICH, Eva: „Jenseits von Gefühl und Anschauung. Zum Musikbegriff des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Wien", in: *Bruckner-Symposion. Bruckner, Liszt, Mahler und die Moderne*, hrsg. vom Anton Bruckner Institut Linz, Linz 1989, S. 105–108

DUSE, Ugo: „Das Wort-Ton-Verhältnis bei Mahler", in: Steffen Lieberwirth (Hrsg.), *Bericht über das Internationale Gewandthaus-Symposium. Gustav Mahler – Leben. Werk. Interpretation. Rezeption anläßlich der Gewandthaus-Festtage 1985*, Leipzig 1990, S. 59–63

EGGEBRECHT, Hans Heinrich: „Musik und Sprache", in: Riethmüller (Hrsg.), *Sprache und Musik*, S. 9–14

EGGEBRECHT, Hans Heinrich: *Die Musik Gustav Mahlers*, München ³1992

FEDER, Stuart: *Gustav Mahler. A Life in Crisis*, New York 2004

FISCHER, Jens Malte: *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*, Wien 2003

FISCHER, Theodor: aus einem Vortrag, gehalten am 21.3.1931 anlässlich einer Gedenkveranstaltung für Gustav Mahler, zit. nach Norman Lebrecht (Hrsg.), *Gustav Mahler. Erinnerungen seiner Zeitgenossen*, Mainz 1993, S. 36–40

FLOROS, Constantin: *Gustav Mahler I. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, Wiesbaden ²1987

FLOROS, Constantin: *Gustav Mahler II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, Wiesbaden ²1987

FLOROS, Constantin: *Gustav Mahler III. Die Symphonien*, Wiesbaden 1985

FLOROS, Constantin: „Die Faust-Symphonie von Franz Liszt. Eine semantische Analyse", in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.), *Franz Liszt* (= *Musik-Konzepte* Band 12), München 1980, S. 42–87

FLOROS, Constantin: „Die ‚Symphonie der Tausend' als Botschaft an die Menschheit", in: Eveline Nikkels/Robert Becqué (Hrsg.), *A 'Mass' for the Masses, Proceedings of the* Mahler VIII Symposium *Amsterdam 1988*, Rijswijk 1992, S. 121–130

FUNK, Karlheinz: „Von der Vorstellung der Musik, Sprache zu sein", in: *SprachTonArt. Festival für Neue Musik der Berliner Gesellschaft für Neue Musik 1992*, Berlin 1992, S. 47–58

GECK, Martin: *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart/Weimar 1993

GEORGIADES, Thrasybulos: *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin u. a. 1954

GRÖZINGER, Karl Erich: *Jüdisches Denken. Theologie – Philosophie – Mystik* Band 1 *Vom Gott Abrahams zum Gott des Aristoteles*, Frankfurt/Main 2004

Copyrighted material

GRÖZINGER, Karl Erich: *Jüdisches Denken. Theologie – Philosophie – Mystik* Band 2 *Von der mittelalterlichen Kabbala zum Hasidismus*, Frankfurt/Main 2005

GÜNTHER, Siegfried: „Texte und Textbehandlung in Gustav Mahlers Lyrik", in: *Zeitschrift für Musik*, 2. Augustheft 1920, S. 268–270

HANSEN, Mathias: „Mahlers Achte im Spannungsfeld von Geschichte und Tradition", in: Nikkels/Becqué (Hrsg.), *A 'Mass' for the Masses*, S. 78–87

HANSEN, Mathias: *Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne*, Kassel u. a. 1993

HANSEN, Mathias: *Reclams Musikführer Gustav Mahler*, Stuttgart 1996

HANSLICK, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen*, Berlin [7]1966

HAUG, Andreas: „Neue Ansätze im 9. Jahrhundert", in: Hartmut Möller/Rudolf Stephan (Hrsg.), *Die Musik des Mittelalters*, (= *Neues Handbuch zur Musikwissenschaft* Band 2 [hrsg. von Carl Dahlhaus, fortgeführt von Hermann Danuser]), Laaber 1991, S. 94–128

HEFLING, Stephen E. (Hrsg.): *Mahler Studies*, Cambridge 1997

HOFER, Wolfgang: „Melismatische Depeschen. Poetische Steingärten. Gustav Mahler und die Literatur", in: *Bruckner-Symposion. Bruckner, Liszt, Mahler und die Moderne*, hrsg. vom Anton Bruckner Institut Linz, Linz 1989, S. 59–66

JANOWSKI, Hans Norbert (Hrsg.): *Geert Groote, Thomas von Kempen und die Devotio moderna*, Olten/Freiburg i. Br. 1978

JIRÁNEK, Jaroslav: „Über die Spezifik der Sprach- und Musiksemantik", in: Albrecht Riethmüller (Hrsg.), *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung* (= *Spektrum der Musik* Band 5), Laaber 1999, S. 49–65

KADEN, Christian: *Musiksoziologie*, Berlin 1984

KALISCH, Volker: *„Ich bin doch selber ich". Spuren mystischer Frömmigkeit im geistlichen Liedgut des 15. Jahrhunderts:* Der Pfullinger Liederanhang (= *Musik-Kultur*. Eine Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf im Auftrag hrsg. von Volker Kalisch Band 6), Essen 1999

KAPLAN, Gilbert E. (Hrsg.): *Das Mahler-Album. Bilddokumente aus seinem Leben*, New York/Wien 1995

KARBUSICKY, Vladimir: *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt 1986

KLINGEMANN, Karl (Hrsg.): *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann*, Essen 1909, zit. nach Wolfram Steinbeck, „Vokalsymphonien – Widerspruch im System?", in: ders./ Christoph von Blumröder (Hrsg.), *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Romantische und nationale Symphonik*, (= Siegfried Mauser [Hrsg.], *Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 3,1), Laaber 2002, S. 120–132

Copyrighted material

KREUTZER, Hans Joachim: „Musikalische Lyrik zwischen Ich-Ausdruck und Rollenspiel: Die romantische Epoche", in: Hermann Danuser (Hrsg.), *Musikalische Lyrik Teil 2: Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven* (= *Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 8,2, hrsg. von Siegfried Mauser), Laaber 2004, S. 125–138

KRONES, Hartmut: „Stimme, Wort und Ton in der Musikgeschichte", in: ders. (Hrsg.), *Stimme, Wort und Ton in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis* (= *Symposien zu WIEN MODERN* Band 1), Wien u. a. 2001, S. 11–19

KRONES, Hartmut: „Musik und Rhetorik", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Band 6, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart u. a. [2]1997, Sp. 814–852

KRUMMACHER, Friedhelm: *Gustav Mahlers III. Symphonie. Welt im Widerbild*, Kassel 1991

KUBIK, Reinhold: „Spuren in die Vergangenheit. Gustav Mahler und die Tradition der musikalischen Rhetorik", in: Aspetsberger/Partsch (Hrsg.), *Mahler-Gespräche*, S. 144–177

KÜHN, Hellmuth: „‚Das Lied von der Erde'. Zum Verhältnis von Gesang und wortloser Melodie", in: Programmheft des Berliner Philharmonischen Orchesters vom 10./11.3.1991 (= *Philharmonische Programmhefte* 1990/91 Heft 29), S. 535–537

LA GRANGE, Henry-Louis de: *Gustav Mahler*, Volume 1, New York 1973

LA GRANGE, Henry-Louis de: *Gustav Mahler. Chronique d'une vie*. Vol. I *Vers la gloire 1860–1900*, Paris 1983

LA GRANGE, Henry-Louis de: *Gustav Mahler*, Volume 2, *Vienna: The Years of Challenge (1897–1904)*, Oxford/New York 1995

LA GRANGE, Henry-Louis de: *Gustav Mahler*, Volume 3, *Vienna: Triumph and Disillusion (1904–1907)*, Oxford/New York 1999

LA GRANGE, Henry-Louis de: „Mahler und Schönberg. Tradition und Revolution", in: *Bruckner-Symposion. Bruckner, Liszt, Mahler und die Moderne*, hrsg. vom Anton Bruckner Institut Linz, Linz 1989, S. 15–23

LA GRANGE, Henry-Louis de: „Gustav Mahler auf der Suche nach der verlorenen Unendlichkeit", in: Lieberwirth (Hrsg.), *Bericht über das IV. Internationale Gewandhaus-Symposium*, S. 17–20

LANDMANN, Ortrun: „Vielfalt und Einheit in der Achten Sinfonie Gustav Mahlers. Beobachtungen zu den Themen und zur Formgestaltung des Werkes", in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, hrsg. vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, Heft 1/1975, S. 29–43

LIEBERWIRTH, Steffen (Hrsg.): *Bericht über das Internationale Gewandthaus-Symposium. Gustav Mahler – Leben. Werk. Interpretation. Rezeption anläßlich der Gewandthaus-Festtage 1985*, Leipzig 1990

Copyrighted material

LO, Kii-Ming: „Chinesische Dichtung als Textgrundlage für Mahlers ‚Lied von der Erde'", in: Vogt (Hrsg.), *Das Gustav Mahler Fest Hamburg*, S. 509–528
LUSTGARTEN, Egon: „Mahlers lyrisches Schaffen", in: *Musikblätter des Anbruch*, Heft 7–8/1920, S. 269–272
MARTNER, Knud: *Ferdinand Pfohl. Gustav Mahler. Eindrücke und Erinnerungen aus den Hamburger Jahren*, Hamburg 1973
MAYER, Hans: „Musik und Literatur", in: *Arnold Schönberg u. a. über Gustav Mahler*, Tübingen 1966, S. 142–156
MITCHELL, Donald: "Mahler's Paradoxical Eighth", in: Nikkels/Becqué (Hrsg.), *A 'Mass' for the Masses*, S. 185–194
MITCHELL, Donald: *Gustav Mahler. Songs and Symphonies of Life and Death. Interpretations and Annotations*, Woodbridge 2002
MITCHELL, Donald: *Gustav Mahler. The Early Years*, Woodbridge 2003
MITCHELL, Donald: *Gustav Mahler. The Wunderhorn Years. Chronicles and Commentaries*, Woodbridge 2005
MITCHELL, Donald/NICHOLSON, Andrew (Hrsg.): *The Mahler Companion*, Oxford 1999
MOHR, Georg: „Das Gehör als Tor zur Welt. Mahlers Dritte Symphonie als Musik über Musik", in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 48, S. 3–22
MOLDENHAUER, Hans und Rosaleen: *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich 1980
MÜLLER, Karl-Josef: *Mahler. Leben, Werke, Dokumente*, Mainz ²1989
NEIßER, Arthur: *Gustav Mahler*, Leipzig 1918
NODNAGEL, Ernst Otto: „Zweite Symphonie in c-Moll von Gustav Mahler", in: *Die Musik* 3/1903, S. 337–353, zit. nach Rudolf Stephan, *Mahler. II. Symphonie c-moll* (= Stefan Kunze [Hrsg.], *Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte* Band 21), München 1979
NOWAK, Adolf: „Zur Deutung der Dritten und Vierten Sinfonie", in: Danuser (Hrsg.), *Gustav Mahler*, S. 191–205
OBERKOGLER, Friedrich: *Faust. Der Tragödie zweiter Teil. Werkbetrachtung und geisteswissenschaftliche Erläuterungen*, Schaffhausen 1982
OLIAS, Günter: „Dokumentarisches und Gleichnishaftes in neueren Werken. Anregungen zur musikdidaktischen Interpretation", in: *Musik in der Schule* 2/1995, S. 84–87 und 98
PARTSCH, Erich Wolfgang: „Alte Tonartensymbolik in Mahlers Liedschaffen?", in: Aspetsberger/Partsch (Hrsg.), *Mahler-Gespräche*, S. 178–193
REILLY, Edward R.: "Das klagende Lied reconsidered", in: Hefling (Hrsg.), *Mahler studies*, S. 25–52
REILLY, Edward R.: "*Todtenfeier* and the Second Symphony", in: Mitchell/Nicholson (Hrsg.), *The Mahler Companion*, S. 84–125

Copyrighted material

REVERS, Peter: „Mahlers Achte im Spannungsfeld von Oratorien- und Symphonietradition", in: Sponheuer/Steinbeck (Hrsg.), *Mahler und die Symphonietradition des 19. Jahrhunderts*, S. 101–112
REVERS, Peter: *Gustav Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer*, München 2000
REVERS, Peter/KORTE, Oliver (Hrsg.): *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke* Band 1, Laaber 2011
RICHTER, Christoph: *Das Prinzip von Vers und Prosa in der Musik. Eine Anleitung zum Hören, Analysieren, Deuten und Verstehen von Musikwerken*, Frankfurt/Main 1984
RIETHMÜLLER, Albrecht (Hrsg.): *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung* (= *Spektrum der Musik* Band 5), Laaber 1999
ROCH, Eckhard: „Das klagende Lied", in: Peter Revers/Oliver Korte (Hrsg.), *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke* Band 1, Laaber 2011, S. 27–56
ROLLER, Alfred: Einleitungsessay zu *Die Bildnisse von Gustav Mahler*, zit. nach Gilbert Kaplan (Hrsg.), *Das Mahler-Album. Bilddokumente aus seinem Leben*, New York/Wien 1995, S. 15–28
SCHIEDERMAIR, Ludwig: *Gustav Mahler. Eine biographisch-kritische Würdigung*, Leipzig 1900, zit. nach Floros, *Mahler I*, S. 21
SCHMIDT, Christian Martin: „Mendelssohns Lobgesang und Mahlers Zweite Symphonie", in: Sponheuer/Steinbeck (Hrsg.), *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts*, S. 113–121
SCHNEBEL, Dieter: „Sinfonie und Wirklichkeit am Beispiel von Mahlers Dritter", in: Otto Kolleritsch (Hrsg.), *Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit*, Graz 1977, S. 103–117
SCHNEBEL, Dieter: „Über Mahlers Dritte", in: Ruzicka (Hrsg.), *Mahler. Eine Herausforderung*, S. 151–170
SCHOLEM, Gershom: *Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zu Grundbegriffen der Kabbala*, Zürich 1962
SCHÖNBERG, Arnold u. a. über Gustav Mahler, Tübingen 1966
SCHULZ, Reinhard: „Symphonie für eine Tenor- und eine Altstimme und Orchester. *Das Lied von der Erde*. Werkbetrachtung und Essay", in: Renate Ulm (Hrsg.), *Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung – Deutung – Wirkung*, Kassel u. a. 2001, S. 250–261
SEEL, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, München/Wien 2000
SPECHT, Richard: *Gustav Mahler*, Berlin [13–16]1922
SPECHT, Richard: *Gustav Mahler*, Berlin o. J. [1905], zit. nach Herta und Kurt Blaukopf (Hrsg.), *Gustav Mahler. Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit*, Stuttgart 1994, S. 30
SPECHT, Richard: *Gustav Mahlers II. Sinfonie. Thematische Analyse*, Wien 1916
SPECHT, Richard: *Gustav Mahlers VIII. Symphonie. Thematische Analyse*, Leipzig/Wien o. J.

Copyrighted material

STEINBECK, Wolfram: „Zur Theorie der Symphonie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts", in: *Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 3,1, S. 9–36
STEINBECK, Wolfram: „Vokalsymphonien – Widerspruch im System?", in: *Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 3,1, S. 120–132
STEINBECK, Wolfram: „Liszt und die Sinfonie", in: *Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 3,1, Laaber 2002, S. 142–156
STEINER, Ruth: „Einführung und Verbreitung der lateinischen liturgischen Gesänge in der Karolingerzeit", in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Band 2, S. 33–53
STEINITZER, Max: *Mahler in Leipzig*, in: Paul Stefan, *Gustav Mahler. Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen*, München 1910, S. 10–15
STEFAN, Paul: *Gustav Mahler. Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen*, München 1910
STEFAN, Paul: *Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk*, München [4]1912
STEFAN, Paul: *Mahler für Jedermann*, Wien und Leipzig 1923
STEPHAN, Rudolf: *Gustav Mahler. IV. Symphonie G-Dur* (= *Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte* Band 5, hrsg. von Ernst Ludwig Waeltner), München 1966
STEPHAN, Rudolf: *Mahler. II. Symphonie c-moll* (= *Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte* Band 21, hrsg. von Stefan Kunze), München 1979
STEPHAN, Rudolf: „Zu Mahlers Komposition der Schlußszene von Goethes *Faust*", in: Rainer Damm/Andreas Traub (Hrsg.), *Rudolf Stephan. Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, Mainz u. a. 1985, S. 98–104
STEPHANI, Hermann: *Der Charakter der Tonarten*, Regensburg 1923
STROHM, Stefan: „Die Idee der absoluten Musik als ihr (ausgesprochenes) Programm. Zum unterlegten Text der Mahlerschen Achten", in: *Schütz-Jahrbuch* 1982/83, S. 73–91
STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz: *Arnold Schönberg*, Zürich [2]1957
TIECK, Ludwig: *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter*, Berlin 1803, zit. nach *Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 8,2, Laaber 2004
VILL, Susanne: *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers*, Tutzing 1979
VOGT, Matthias Theodor (Hrsg.): *Das Gustav Mahler Fest Hamburg 1989*, Hamburg 1991
WAGNER, Richard: „Oper und Drama", in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volksausgabe, 6. Auflage, 4. Band, Leipzig o. J.
WALTER, Bruno: *Gustav Mahler. Ein Porträt* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* Band 72, hrsg. von Richard Schaal), Wilhelmshaven [4]1989

Copyrighted material

WELLMER, Albrecht: *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009
WERBECK, Walter: „Werkbetrachtung und Essay zur IV. Symphonie in G-Dur", in: Ulm (Hrsg.), *Gustav Mahlers Symphonien*, S. 128–140
WERCK, Isabelle: 'Cosmogony of the Eighth Symphony', in: Nikkels/Becqué (Hrsg.), *A 'Mass' for the Masses*, S. 88–91
WILDHAGEN, Christian: *Die* Achte Symphonie *von Gustav Mahler. Konzeption einer universalen Symphonik*, Frankfurt/Main 2000
WÖRNER, Karl H.: *Die Musik in der Geistesgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910*, Bonn 1970
WOLLSCHLÄGER, Monika/WOLFF, Gabriele (Hrsg.): *Hans Wollschläger. Der Andere Stoff. Fragmente zu Gustav Mahler*, Göttingen 2010
WÜRFFEL, Stefan Bodo: „Und Lieb und Leid! Und Traum und Welt!'. Gustav Mahlers Textwahl und Textbehandlung", in: Vogt (Hrsg.), *Das Gustav Mahler Fest Hamburg*, S. 493–508
ZAMINER, Frieder: „Musik im archaischen und klassischen Griechenland", in: *Neues Handbuch zur Musikwissenschaft* Band 1, S. 113–206
ZIMMERMANN, Petra: „Sprachklang in Gustav Mahlers 8. Symphonie", in: *Musica*, Heft 1/1993, S. 12–15

Copyrighted material

10.3.3 Bibliographie

ADORNO, Theodor W.: „Fragment über Musik und Sprache", in: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt/Main 1963

AGAWU, Kofi: "Prolonged Counterpoint in Mahler", in: Hefling (Hrsg.), *Mahler Studies*, S. 217–247

AMBROSIUS, Hermann: „Warum werden heute so wenig Sinfonien geschrieben?" in: *Neue Zeitschrift für Musik* Heft 10/1928, S. 562–563

ANDRASCHKE, Peter: „Hans Bethge und Gustav Mahler", in: Lieberwirth (Hrsg.), *Bericht über das Internationale Gewandthaus-Symposium*, S. 95–101

ANDRASCHKE, Peter: „Imagination von Natur in der Musik Gustav Mahlers", in: Sponheuer/Steinbeck (Hrsg.), *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts*, S. 183–199

BARKER, A. W.: "Gustav Mahler and German Literature", in: Erika Nielsen (Hrsg.), *Focus on Vienna 1900* (Sonderdruck), München 1982, S. 131–139

BJÖRKVALL, Gunilla/HAUG, Andreas: „Musik und lateinischer Vers im frühen Mittelalter", in: Danuser/Plebuch (Hrsg.), *Musik als Text* Band 2, S. 234–240

BLAUKOPF, Herta: „Metaphysik und Physik bei Mahler", in: Nikkels/Becqué (Hrsg.), *A 'Mass' for the Masses*, S. 37–41

BLAUKOPF, Herta: „Gustav Mahlers Sprache", in: Philip Reed (Hrsg.), *On Mahler. In Honour of Donald Mitchell*, Woodbridge 1995, S. 21–31

BLAUKOPF, Herta: „Mahler an der Universität. Versuch, eine biographische Lücke zu schließen", in: Günther Weiß (Hrsg.), *Neue Mahleriana. Essays in Honour of Henry-Louis de La Grange on His Seventieth Birthday*, Bern 1997, S. 1–16

BLOOMFIELD, Theodore: "The Contrasts of Mahler's Eighth Symphony", in: Nikkels/Becqué (Hrsg.), *A 'Mass' for the Masses*, S. 167–179

BOHRMANN, Alexander von: „Metaphysik der Unmöglichkeit? Zum Text von Mahlers VIII Symphonie", in: Nikkels/Becqué (Hrsg.), *A 'Mass' for the Masses*, S. 92–99

BORCHMEYER, Dieter: „Gustav Mahlers Goethe und Goethes Heiliger Geist. Marginalien zur Achten Symphonie aus aktuellem Anlaß", in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 32, Wien 1994, S. 18–20

BOULEZ, Pierre: „Gustav Mahler aktuell?", in: Sigrid Wiesmann (Hrsg.), *Gustav Mahler und Wien*, Stuttgart 1976, S. 11–29

BROD, Max: *Gustav Mahler. Beispiel einer deutsch-jüdischen Symbiose*, Frankfurt/Main 1961

DAHLHAUS, Carl: „Rätselhafte Popularität. Gustav Mahler – Zuflucht vor der Moderne oder der Anfang der Neuen Musik", in: Ruzicka (Hrsg.), *Mahler. Eine Herausforderung*, S. 5–13

Copyrighted material

DAHLHAUS, Carl: „Die rätselhafte Popularität Mahlers. Zuflucht vor der Moderne oder der Anfang der Neuen Musik?", in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.), *Gustav Mahler. Durchgesetzt?* (= *Musik-Konzepte* Heft 106), München 1999, S. 3–7

DANUSER, Hermann: „Gustav Mahlers Symphonie ‚Das Lied von der Erde' als Problem der Gattungsgeschichte", in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jahrgang XL, Heft 4, Wiesbaden 1983, S. 276–286

DANUSER, Hermann: „Der Goethe-Interpret Mahler", in: *Muziek & Wetenschap* Band 5 Nr. 3: Donald Mitchell/Henriette Straub (Hrsg.), *Gustav Mahler. The World listens*, Amsterdam 1996

DANUSER, Hermann/PLEBUCH, Tobias (Hrsg.): *Musik als Text – Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993* Band 1 Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Band 2 Freie Referate, Kassel u. a. 1998

DANUSER, Hermann: „Der Text und die Texte – Über Singularisierung und Pluralisierung einer Kategorie, in: Danuser/Plebuch (Hrsg.), *Musik als Text* Band 1, S. 38–44

DECSEY, Ernst: „Stunden mit Mahler", in: Bernhard Schuster (Hrsg.), *Die Musik. Gustav Mahler-Heft*, 18/1910–1911, S. 352–356

DUSE, Ugo: „Die Toblacher ‚Trilogie'", in: *Gustav Mahler in Toblach 1908–1910*, hrsg. von der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, Wien und dem Gustav-Mahler-Komitee, Toblach o. O., o. J., S. 9–23

DUSE, Ugo: „Der volkstümliche Ursprung des Mahlerschen Liedes", in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.), *Musik-Konzepte* Sonderband *Gustav Mahler*, München 1989, S. 159–179

FINSCHER, Ludwig: „Intertextualität in der Musikgeschichte", in: Danuser/Plebuch (Hrsg.), *Musik als Text* Band 1, S. 50–53

FISCHER, Kurt von: „Gustav Mahlers Umgang mit Wunderhorntexten", in: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik*, Jahrgang 1978, S. 103–107

FLOROS, Constantin: „Sterben, um zu leben. Mahlers Auferstehungssymphonie und seine Weltanschauung", in: *Neue Zeitschrift für Musik* Heft 10/1990, S. 13–17

FLOROS, Constantin: „Weltanschauung und Symphonik bei Mahler", in: Hermann Danuser (Hrsg.), *Gustav Mahler*, Darmstadt 1993, S. 344–361

FLOROS, Constantin: *Gustav Mahler. Visionär und Despot. Porträt einer Persönlichkeit*, Zürich/Hamburg 1998

FLOTHUIS, Marius: „Einige kritische Bemerkungen zu Mahlers Achter Symphonie", in: Nikkels/Becqué (Hrsg.), *A 'Mass' for the Masses*, S. 180–184

FLOTZINGER, Rudolf: „Gustav Mahler – ein Romantiker?", in: Otto Kolleritsch (Hrsg.), *Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit*, Graz 1977, S. 40–51

FOERSTER, Josef Bohuslav: „Aus Mahlers Werkstatt. Erinnerungen von Josef B. Foerster", in: *Der Merker* Heft 23, S. 921–924

Copyrighted material

FOERSTER, Josef Bohuslav: *Der Pilger. Erinnerungen eines Musikers*, Prag 1955
GANTER, Claus (Hrsg.): *Harmonik im 20. Jahrhundert*, Wien 1993
GÖHLER, Georg: „Gustav Mahlers Lieder", in: Bernhard Schuster (Hrsg.), *Die Musik. Gustav Mahler-Heft*, 18/1910–1911, S. 357–363
GOTTWALD, Clytus: „Die Achte", in: Ruzicka (Hrsg.), *Mahler. Eine Herausforderung*, S. 199–212
GROLL, Klaus Michael: „Warum hat Gustav Mahler die Programme seiner Symphonien später wieder gestrichen", in: Günther Weiß (Hrsg.), *Neue Mahleriana. Essays in Honour of Henry-Louis de La Grange on His Seventieth Birthday*, Bern 1997, S. 73–91
GRUHN, Wilfried: *Musiksprache – Sprachmusik – Textvertonung. Aspekte des Verhältnisses von Musik, Sprache und Text* (= *Schriftenreihe zur Musikpädagogik* Band 4, hrsg. von Richard Jakoby), Frankfurt/Main u. a. 1978
GÜNTHER, Siegfried: „Form und Wesen des Mahlerschen Liedes. Orchester- und Kammerlied", in: *Zeitschrift für Musik*, 1. Januarheft 1921, S. 2–5
HAMBURGER, Paul: "Mahler and *Des Knaben Wunderhorn*", in: Mitchell/Nicholson (Hrsg.), *The Mahler Companion*, S. 63–83
HASLMAYR, Harald: „‚Der lange Blick' – Gustav Mahler und Theodor W. Adorno", in: Aspetsberger/Partsch (Hrsg.), *Mahler-Gespräche*, S. 18–31
HEFLING, Stephen E.: "*Das Lied von der Erde*", in: Mitchell/Nicholson (Hrsg.), *The Mahler Companion*, S. 438–466
HEIN, Hartmut: „Zur Ironie des *Himmlischen Lebens*: Die besondere Stellung von Mahlers *Vierter Symphonie* in einer ‚Problemgeschichte der Vokalsymphonie'", in: Sponheuer/Steinbeck (Hrsg.), *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts*, S. 123–139
HELLER, Friedrich C. (Hrsg.): *Arnold Schönberg – Franz Schreker. Briefwechsel*, Tutzing 1974
HELLER, Friedrich C.: „Gustav Mahlers Schaffen der Wiener Jahre", in: Sigrid Wiesmann (Hrsg.), *Gustav Mahler und Wien*, Stuttgart 1976, S. 129–144
HEUSLER, Andreas: *Deutsche Versgeschichte*, Berlin 1929
HILMAR-VOIT, Renate: *Im Wunderhorn-Ton. Gustav Mahlers sprachliches Kompositionsmaterial bis 1900*, Tutzing 1988
HOFFMANN, Rudolf Stephan: „Mahlers Lied", in: *Musikwelt* 1920/21, S. 164–166
HOLTZMANN, Robert: „Mahlers Achte Symphonie und die Kritik. Zugleich ein Beitrag zur Rassenfrage", in: *Neue Musik-Zeitung* Heft 8/1911, S. 169–175

Copyrighted material

HÖCKNER, Berthold: "Music, Text, and the 'Supplement'. Deconstruction and Musical Hermeneutics", in: Danuser/Plebuch (Hrsg.), *Musik als Text* Band 1, S. 7–14

ISTEL, Edgar: *Mahlers Symphonien*, Wien/Berlin o. J.

KADEN, Christian: „Kontext als Text – eine Paradoxie?", in: Danuser/Plebuch (Hrsg.), *Musik als Text* Band 1, S. 190–193

KARBUSICKY, Vladimir: „Gustav Mahlers musikalisches Judentum", in: Peter Petersen/Helmut Rösing (Hrsg.), *50 Jahre Musikwissenschaftliches Institut in Hamburg. Bestandsaufnahme – aktuelle Forschung – Ausblick*, Frankfurt/Main 1999, S. 179–207

KENKEL, Konrad O.: „Gustav Mahler's *Song of the Earth*: Farewell or Escape?", in: Erika Nielsen (Hrsg.), *Focus on Vienna 1900* (Sonderdruck), München 1982, S. 125–130

KLASSEN, Janina: „Märchenerzählung. Anmerkungen zum Klagenden Lied", in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.), *Gustav Mahler. Durchgesetzt?* (= *Musik-Konzepte* Band 106), München 1999, S. 8–32

KLEMM, Eberhardt: „Notizen zu Mahler", in: Ruzicka (Hrsg.), *Mahler. Eine Herausforderung*, S. 67–84

KNAUS, Herwig/SCHOLZ, Gottfried (Hrsg.): *Formen in der Musik. Anregungen zur Musikanalyse*, 2 Bände, Wien 1989

KNEPLER, Georg: „Gustav Mahlers Musik – Versuch einer Wertung", in: Otto Kolleritsch (Hrsg.), *Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit*, Graz 1977, S. 9–15

KÖNIG, Karl: „Gustav Mahler", in: ders., *Geister unter dem Zeitgeist. Biographisches zur Phänomenologie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1973

KRUMMACHER, Friedhelm: „Text im Text. Über Vokalmusik und Texttheorie", in: Danuser/Plebuch (Hrsg.), *Musik als Text* Band 1, S. 45–49

KRÜGER, Bernd/NABERING, Dirk (Hrsg.): *Gustav Mahler. Das Gesamtwerk. Programmbuch zu den 49. Berliner Festwochen*. Mit Werkeinführungen von Habakuk Traber und Textbeiträgen von Peter Wapnewski und Hans W. Schmitz, Berlin 1999

KUBIK, Reinhold: „Das klagende Lied. Eine Zeittafel", in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 38, S. 3–10

KUBIK, Reinhold (Hrsg.): *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers* (= *Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis* Band 4, hrsg. von Hartmut Krones), Wien u. a. 2007

LA GRANGE, Henry-Louis de: „Gustav Mahlers Wege nach Wien", in: Sigrid Wiesmann (Hrsg.), *Gustav Mahler und Wien*, Stuttgart 1976, S. 49–58

LA GRANGE, Henry-Louis de: "The Eighth: Exception or crowning achievement?", in: Nikkels/Becqué (Hrsg.), *A 'Mass' for the Masses*, S. 131–144

Copyrighted material

LA GRANGE, Henry-Louis de: "Music about music in Mahler: reminiscences, allusions, or quotations?", in: Hefling (Hrsg.), *Mahler Studies*, S. 122–168
LA GRANGE, Henry-Louis de: *Wien. Eine Musikgeschichte*, Frankfurt/Main und Leipzig 1997
LIEBERWIRTH, Steffen: „Die ‚Sinfonie der Tausend' oder: Tausend für eine Symphonie", in: Nikkels/Becqué (Hrsg.), *A 'Mass' for the Masses*, S. 153–166
MATTHESON, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*. Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hrsg. von Friederike Ramm, Kassel u. a. 1999
MATTHEWS, David: "Wagner, Lipiner and the 'Purgatorio'", in: Mitchell/Nicholson (Hrsg.), *The Mahler Companion*, S. 508–516
MAUSER, Siegfried: „Die Rezitative im ‚Abschied'", in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.), *Musik-Konzepte*, Sonderband *Gustav Mahler*, München 1989, S. 188–197
MAUSER, Siegfried: „Text und Rezeption", in: Danuser/Plebuch (Hrsg.), *Musik als Text* Band 1, S. 67 f.
MAYER, Hans: „Gustav Mahler und die Literatur", in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.), *Musik-Konzepte*, Sonderband *Gustav Mahler*, München 1989, S. 150–158
MCCOY, Marilyn L.: "'Wie aus der Fern': The Aesthetic Metamorphosis Expressed in Gustav Mahler's Exploration of the Otherworld", in: Danuser/Plebuch (Hrsg.), *Musik als Text* Band 1, S. 384–402
MENGELBERG, C. Rudolf (Hrsg.): *Das Mahler-Fest Amsterdam 1920. Vorträge und Berichte*, Wien/Leipzig 1920
MENGELBERG, C. Rudolf: *Gustav Mahler*, Leipzig 1923
MITCHELL, Donald: "The Modernity of Gustav Mahler", in: Günther Weiß (Hrsg.), *Neue Mahleriana. Essays in Honour of Henry-Louis de La Grange on His Seventieth Birthday*, Bern 1997, S. 175–190
MITCHELL, Donald: "'Swallowing the Programme'. Mahler's Fourth Symphony", in: Mitchell/Nicholson (Hrsg.), *The Mahler Companion*, S. 187–216
MOTTE-HABER, Helga de la (Hrsg.): *Musik und Religion*, Laaber 1995
MOTTE-HABER, Helga de la: „Musikalische Übersetzungen", in: Danuser/Plebuch (Hrsg.), *Musik als Text* Band 1, S. 54–57
NAMENWIRTH, Simon Michael: *Gustav Mahler. A Critical Bibliography*, 3 Bände, Wiesbaden 1987
NEWCOMB, Anthony: "Agencies/Actors in Instrumental Music: the Example of Mahler's Ninth Symphony, Second Movement", in: Danuser/Plebuch (Hrsg.), *Musik als Text* Band 1, S. 61–66
NIKKELS, Eveline: *„O Mensch! Gib Acht". Friedrich Nietzsches Bedeutung für Gustav Mahler*, Amsterdam u. a. 1989

Copyrighted material

ODEFEY, Alexander: *Gustav Mahlers Kindertotenlieder. Eine semantische Analyse*, Frankfurt/Main 1998
PARTSCH, Erich Wolfgang: „Schubert, Bruckner, Mahler und die Frage nach einer ‚österreichischen Linie' in der Symphonik", in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 31, S. 3–16
PARTSCH, Erich Wolfgang (Hrsg.): *Gustav Mahler. Werk und Wirken. Neue Mahler-Forschung aus Anlaß des vierzigjährigen Bestehens der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft*, Wien 1996
PEČMAN, Rudolf: „Musik und Wort im Vokalschaffen des Abendlandes", in: Rudolf Pečman (Hrsg.), *Kolloquium Musik und Wort* (= *Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno* Band 4), Brno 1973, S. 287–292
PRAWY, Marcel: „Gustav Mahler als Hofoperndirektor in Wien", in: Sigrid Wiesmann (Hrsg.), *Gustav Mahler und Wien*, Stuttgart 1976, SD. 77–
RACEK, Jan: „Das Wort-Ton-Poblem in der geschichtlichen Entwicklung der abendländischen Musik", in: Rudolf Pečman (Hrsg.), *Kolloquium Musik und Wort* (= *Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno* Band 4), Brno 1973, S. 15–24
RECKOW, Fritz: „Musik als Sprache'. Über die erstaunliche Karriere eines prekären musiktheoretischen Modells", in: Danuser/Plebuch (Hrsg.), *Musik als Text* Band 2, S. 28–33
REDEPENNING, Dorothea: *Franz Liszt. Faust-Symphonie* (= *Meisterwerke der Musik* Band 46), München 1988
REILLY, Edward R.: *Gustav Mahler und Guido Adler. Zur Geschichte einer Freundschaft*, Wien 1978
REILLY, Edward R.: "Two Sketches for *Das klagende Lied*", in: Günther Weiß (Hrsg.), *Neue Mahleriana. Essays in Honour of Henry-Louis de La Grange on His Seventieth Birthday*, Bern 1997, S. 241–247
REVERS, Peter: *Gustav Mahler. Untersuchungen zu den späten Sinfonien*, Hamburg 1985
REXROTH, Dieter: „Mahler und Schönberg", in: Otto Kolleritsch (Hrsg.), *Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit*, Graz 1977, S. 68–80
ROCH, Eckhard: „‚Wie ein Naturlaut...' Ästhetik des Uneigentlichen in der Symphonik Gustav Mahlers", in: Sponheuer/Steinbeck (Hrsg.), *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts*, S. 141–155
ROSENBERG, Wolf: „Warum Mahler keine Oper schrieb. Über Wortklang und Wortsemantik bei Gustav Mahler", in: *Neues Forum* Hefte 160/161, Wien 1967, S. 394–398
ROSENBERG, Wolf: „Die Moritat vom singenden Knochen. Das Klagende Lied", in: Ruzicka (Hrsg.), *Mahler. Eine Herausforderung*, S. 135–149
RÖTTGER, Karl: „Musik und Dichtung", in: *Musikalisches Wochenblatt/ Neue Zeitschrift für Musik* 51,52/1907, S. 1065–1068
RYAN, Mary E.: "Bruckner and Mahler. Their Spiritual Message", in: *Chord and Dischord*, Vol. 1/10, Januar 1939, S. 25–27

Copyrighted material

SAARY, Margareta: „Persönliches Erleben und ästhetische Sublimierung im Schaffen Gustav Mahlers. Leben und Tod bei Gustav Mahler", in: *Bruckner-Symposion. Bruckner, Liszt, Mahler und die Moderne*, hrsg. vom Anton Bruckner Institut Linz, Linz 1989, S. 129–149
SCHEIT, Gerhard/SVOBODA, Wilhelm: *Feindbild Gustav Mahler. Zur antisemitischen Abwehr der Moderne in Österreich*, Wien 2002
SCHERING, Arnold: „Gustav Mahler als Liederkomponist", in: *Neue Zeitschrift für Musik* 40/1905, S. 753–755
SCHIEDERMAIR, Ludwig: „Tonsetzer der Gegenwart. Folge VIII. Gustav Mahler", in: *Neue Zeitschrift für Musik* Band 101, Nr. 20/1905, S. 421–425
SCHIEDERMAIR, Ludwig: „Gustav Mahler als Symphoniker", in: *Die Musik* 1/6–8/1901–1902, S. 506–510, S. 603–68, S. 696–699
SCHLERATH, Bernfried: „Musik als Sprache", in: Riethmüller (Hrsg.), *Sprache und Musik*, S. 15–21
SCHNEBEL, Dieter: „Das Spätwerk als Neue Musik", in: *Arnold Schönberg u. a. über Gustav Mahler*, Tübingen 1966, S. 157–188
SCHNEBEL, Dieter: „Das Schöne an Mahler", in: Lieberwirth (Hrsg.), *Bericht über das Internationale Gewandthaus-Symposium*, S. 83–85
SCHNEBEL, Dieter: „Der Ton macht die Musik oder: Wider die Versprachlichung! Überlegungen zu Periodik, Wiederholung und Abweichung", in: *SprachTonArt. Festival für Neue Musik der Berliner Gesellschaft für Neue Musik 1992*, Berlin 1992, S. 27–36
SCHOLZ, Gottfried: „Poesie – Musik. Wer ist die ‚padrona', wer die ‚serva'?", in: Danuser/Plebuch (Hrsg.), *Musik als Text* Band 1, S. 205–221
SCHUSTER, Bernhard (Hrsg.): *Die Musik. Gustav Mahler-Heft* 18/1910–1911
SPECHT, Richard: „Gustav Mahlers Sieg", in: C. Rudolf Mengelberg (Hrsg.), *Das Mahler-Fest Amsterdam 1920. Vorträge und Berichte*, Wien/Leipzig 1920, S. 34–40
SPIEL, Hilde: *Glanz und Untergang. Wien 1866 bis 1938*, München ²1995
SPOHNHEUER, Bernd: *Logik des Zerfalls*, Tutzing 1978
STAHMER, Klaus: „Vier Thesen zum Grundsatzproblem ‚Musik und Sprache'", in: Rudolf Pečman (Hrsg.), *Kolloquium Musik und Wort* (= *Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno* Band 4), Brno 1973, S. 35–44
STARK-VOIT, Renate: „‚Bild – Symbol – Klang'. Zu Gustav Mahlers Wunderhorn-Vertonungen", in: Aspetsberger/Partsch (Hrsg.), *Mahler-Gespräche*, S. 118–143
STEINBECK, Wolfram: „Die Idee der Vokalsymphonie: Zu Mendelssohns ‚Lobgesang'", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 3/1996, S. 222–233
SOMFAI, László: „Die musikalischen Gestaltwandlungen der Faust-Symphonie von Liszt", in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae II*, Budapest 1962, S. 87–137

Copyrighted material

TENSCHERT, Roland: „Der faustische Zug in Gustav Mahlers Wesen und Werk", in: *Die Musik* Heft 9/1927, S. 651–656
TIBBE, Monika: *Über die Verwendung von Liedern und Liedelementen in instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers* (= Carl Dahlhaus/Rudolf Stephan [Hrsg.], *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten* Band 1), München 1971
TRABER, Habakuk: „Linien einer Musik der Zukunft. Gustav Mahler zwischen Tradition und Moderne", in: *Journal der 49. Berliner Festwochen 1999*, S. 4–8
TRUNZ, Erich (Hrsg.): *Johann Wolfgang von Goethe, Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, München 1996/1998
VONDENHOFF, Bruno und Eleonore: *Gustav Mahler Dokumentation. Sammlung Eleonore Vondenhoff. Materialien zu Leben und Werk*, Tutzing 1978
VONDENHOFF, Bruno und Eleonore: *Gustav Mahler Dokumentation. Sammlung Eleonore Vondenhoff*, Ergänzungsband, Tutzing 1983
VONDENHOFF, Bruno und Eleonore: *Gustav Mahler Dokumentation. Sammlung Eleonore Vondenhoff. Zweiter Ergänzungsband* (= *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft* Band 21, hrsg. von Günter Brosche), Tutzing 1997
WALTER, Bruno: *Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken*, Frankfurt/Main 1947
WALTER, Bruno: *Von der Musik und vom Musizieren*, Tübingen 1957
WALTER LINDT, Lotte (Hrsg.): *Bruno Walter. Briefe 1894–1962*, Frankfurt/Main 1969
WERBECK, Walter: „Die Sonatenform in Mahlers frühen Symphonien", in: Sponheuer/Steinbeck (Hrsg.), *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts*, S. 49–62
WESSELY, Othmar: „Die Chinoiserien im Umkreis von Mahlers ‚Lied von der Erde'", in: Lieberwirth (Hrsg.), *Bericht über das Internationale Gewandthaus-Symposium*, S. 87–90
WIESMANN, Sigrid (Hrsg.): *Gustav Mahler und Wien*, Stuttgart 1976
WILLIAMSON, John: "Mahler and Veni Creator Spiritus", in: *The Music Review* XLIV/1983, S. 25–35
WILLIAMSON, John: "The Eighth Symphony", in: Mitchell/Nicholson (Hrsg.), *The Mahler Companion*, S. 407–418
WOLLSCHLÄGER, Hans: „Der Abschied des Liedes von der Erde. Zu Mahlers Spätwerk", Vortrag in der Hamburger Hochschule für Musik. Privater Computer-Ausdruck, 1993
WÖSS, Johann Venantius von: *Gustav Mahler. Das Lied von der Erde. Thematische Analyse*, Leipzig/Wien 1912

Copyrighted material

ZELLER, Hans Rudolf: „Zum ‚Lied von der Erde'", in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.), *Musik-Konzepte*, Sonderband *Gustav Mahler*, München 1989, S. 180–187
ZYCHOWICZ, James L.: "Liszt and Mahler. Perspectives on a difficult Relationship", in: *Journal of the American Liszt Society* 36/1994, S. 1–18

Copyrighted material

10.4 Mahlers Ideenprogramme – die wesentlichen Ausführungen und Andeutungen

Die Zitate folgen den in den Editionen jeweils notierten Orthographien. Unterstreichungen sind kursiviert wiedergegeben.

Erste und zweite Sinfonie

„Meine beiden Symphonien erschöpfen den Inhalt meines ganzen Lebens; es ist Erfahrenes und Erlittenes, was ich darin niedergelegt habe, Wahrheit und Dichtung in Tönen. Und wenn einer gut zu lesen verstünde, müßte ihm in der Tat mein Leben darin durchsichtig erscheinen. So sehr ist bei mir Schaffen und Erleben verknüpft, daß, wenn mir mein Dasein fortan ruhig wie ein Wiesenbach dahinflösse, ich – dünkt mich – nichts Rechtes mehr machen könnte."
(*NBL*, S. 26)

Zweite Sinfonie

„*Sinfonie in C-Moll*

1. Satz. Wir stehen am Sarge eines geliebten Menschen. Sein Leben, Kämpfen, Leiden und Wollen zieht noch einmal, zum letzten Male an unserem geistigen Auge vorüber. – Und nun in diesem ernsten und im Tiefsten erschütternden Augenblicke, wo wir alles Verwirrende und Herabziehende des Alltags wie eine Decke abstreifen greift eine furchtbar ernste Stimme an unser Herz, die wir im betäubenden Treiben des Tages stets überhören: Was nun? Was ist dieses Leben – und dieser Tod? Gibt es für uns eine Fortdauer?
Ist dies Alles nur ein wüster Traum, oder hat dieses Leben und dieser Tod einen Sinn? – Und diese Frage müssen wir beantworten, wenn wir weiter leben sollen. –
Die nächsten drei Sätze sind als Intermezzi gedacht.

2. Satz – Andante. Ein seliger Augenblick aus dem Leben dieses theueren Todten und eine wehmütige Erinnerung an seine Jugend und verlorene Unschuld.

3. Satz – Scherzo. Der Geist des Unglaubens, der Verneinung hat sich seiner bemächtigt, er blickt in das Gewühl der Erscheinungen und verliert mit dem reinen Kindersinn den festen Halt, den allein die Liebe gibt; er verzweifelt an sich und Gott. Die Welt und das Leben wird ihm zum wir-

Copyrighted material

ren Spuk; der Ekel vor allem Sein und Werden packt ihn mit eiserner Faust und jagt ihn bis zum Aufschrei der Verzweiflung.

4. Satz Urlicht (Alt-Solo). Die rührende Stimme des naiven Glaubens tönt an sein Ohr. ‚Ich bin von Gott, und ich will wieder zu Gott! Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben, wird leuchten mir bis in das ewig' selig' Leben!'

5. Satz. Mit dem Schrei der Verzweiflung setzt er ein. [Dieser Satz von Mahler gestrichen.] Wir stehen wieder vor allen furchtbaren Fragen, und der Stimmung am Ende des I. Satzes. – Es ertönt die Stimme des Rufers: Das Ende alles Lebendigen ist gekommen, das jüngste Gericht kündigt sich an, und der ganze Schrecken des Tages aller Tage ist hereingebrochen. – Die Erde bebt, die Gräber springen auf, die Todten erheben sich und schreiten in endlosem Zuge daher. Die Großen und die Kleinen dieser Erde, die Könige und die Bettler, die Gerechten und die Gottlosen – Alle wollen dahin – schaudernd und erwartend in endlosem Zuge [letzter Halbsatz von Mahler gestrichen]; der Ruf nach Erbarmen und Gnade tönt schrecklich an unser Ohr. Immer furchtbarer schreit es daher – alle Sinne vergehen uns, alles Bewußtsein schwindet uns beim Herannahen des ewigen Geistes.
Der ‚*große Ap[p]ell*' ertönt; die Trompeten aus der Apokalypse rufen alles Fleisch und alle Seelen [die letzten fünf Wörter von Mahler gestrichen]; mitten in der grauenvollen Stille glauben wir eine ferne, ferne Nachtigall zu vernehmen, wie einen letzten zitternden Nachhall des Erdenlebens! Leise erklingt ein Chor der Heiligen und Himmlischen: ‚Auferstehen, ja auferstehʼn wirst du!' Da erscheint die Herrlichkeit Gottes! Ein wundervolles, mildes Licht durchdringt uns bis an das Herz – alles ist stille und selig!
Und siehe da: Es ist kein Gericht – Es ist kein Sünder, kein Gerechter – kein Großer – und kein Kleiner – es ist nicht Strafe und nicht Lohn!
Ein allmächtiges Liebesgefühl durchleuchtet uns mit seligem Wissen und Sein."
(*GoR*, S. 87 und 89)

„Der große Appell ertönt, die Gräber springen auf, und alle Kreatur ringt sich heulend und zähneklappernd von der Erde empor. Nun kommen sie alle aufmarschiert, und in gewaltigem Zug, Bettler und Reiche, Volk und Könige, die Ecclesia militans, die Päpste. Aber bei allen die gleiche Angst und Schreien und Beben; denn vor Gott ist keiner gerecht. Dazwischen immer wieder, wie aus einer andern Welt, vom Jenseits her der große Appell. Zuletzt, nachdem alle im ärgsten Chaos durcheinander aufgeschrien haben, ertönt nur mehr die langhin tönende Stimme des Totenvogels vom letzten Grabe her, die endlich auch erstirbt. Und es kommt –

Copyrighted material

nichts von all dem Erwarteten, kein himmlisches Gericht, keine Begnadeten und Verdammten, kein Guter, kein Böser, kein Richter: alles, alles hat aufgehört zu sein. Und jetzt hebt, schlicht und leise, wie aus weiter Ferne kommend, der Gesang ‚Auferstehn, ja auferstehn' an [...]"
(Specht, *Gustav Mahler*, S. 214 f.)

[zum „Urlicht":] „Dazu brauche ich [...] die Stimme und den schlichten Ausdruck eines Kindes, wie ich mir ja, von dem Schlage des Glöckleins an, die Seele im Himmel denke, wo sie im ‚Puppenstand' als Kind wieder anbeginnen muß."
(*NBL*, S. 168)

„Verloren irrt' ich einst auf dunkeln Wegen,
mir leuchtete kein Stern, mir blieb kein Hoffen.
Ein Strahl des ewigen Lichts hat mich getroffen.
Nun wandl' ich ihm in sel'ge Fern' entgegen."
(an Anna von Mildenburg gesandtes Gedicht auf dem Titelblatt des Klavierauszuges zur Zweiten Sinfonie, Hamburg, 26.5.1896; *Briefe an Anna von Mildenburg*, S. 96)

„Es erhielt in der heiligen Taufe den Namen ‚Lux lucet in tenebris'."
(Postkarte an Friedrich Löhr, Steinbach/Attersee, 29.6.1894; *GMB*, S. 136)

„Es klingt alles wie aus einer anderen Welt herüber. [...] Man wird mit Keulen zu Boden geschlagen und dann auf Engelsfittichen zu den höchsten Höhen gehoben."
(Brief an Arnold Berliner, Poststempel: Hamburg, 31.1.1895; *GMB*, S. 142 f.)

„Bei der Konzeption des Werkes war es mir nie um Detaillierung eines *Vorganges*, sondern höchstens einer *Empfindung* zu tun. – Die *gedankliche* Basis des Werkes ist deutlich in den Worten des Schlußchores ausgesprochen, und auf die ersten Sätze wirft das plötzlich einfallende Altsolo ein erhellendes Licht."
(Brief an Max Marschalk, Hamburg, 17.12.1895; *GMB*, S. 163)

„Über die C-moll-Symph Ihnen nun etwas zu sagen, [...] hat für mich [...] etwas Mißliches. – Ich habe den ersten Satz ‚Totenfeier' genannt, und wenn Sie es wissen wollen, so ist es der Held meiner D-dur-Symph, den ich da zu Grabe trage, und dessen Leben ich, von einer höheren Warte aus, in einem reinen Spiegel auffange. Zugleich ist es die große Frage: *Warum hast du gelebt?* Warum hast du gelitten? Ist das alles nur ein großer, furchtbarer Spaß? – Wir *müssen* diese Frage auf irgend eine Weise

Copyrighted material

lösen, wenn wir weiter leben sollen – ja sogar, wenn wir nur weiter sterben sollen! In wessen Leben dieser Ruf einmal ertönt ist – der muß eine Antwort geben; und diese Antwort gebe ich im letzten Satz.
Der 2. u. 3. Satz ist als Interludium gedacht: der 2. Satz, eine *Erinnerung!* Ein Sonnenblick, rein und ungetrübt, aus dem Leben dieses Helden.
Es ist Ihnen doch schon begegnet, daß Sie einen lieben Menschen zu Grabe getragen, und dann vielleicht auf dem Rückweg erstand plötzlich das Bild einer längst vergangenen Stunde des Glücks, das sich Ihnen nun wie ein Sonnenstrahl in die Seele legt – durch nichts verdüstert – beinahe können Sie vergessen, was eben geschehen! Das ist der 2. Satz! – Wenn Sie dann aus diesem wehmütigen Traum aufwachen, und in das wirre Leben zurückmüssen, so kann es Ihnen leicht geschehen, daß Ihnen dieses unaufhörlich bewegte, nie ruhende, nie verständliche Getriebe des Lebens *grauenhaft* wird, wie das Gewoge tanzender Gestalten in einem helle erleuchteten Ballsaal, in den Sie aus dunkler Nacht hineinblicken – aus so weiter *Entfernung*, daß Sie die *Musik* hierzu *nicht* mehr hören! *Sinnlos* wird Ihnen da das Leben, und ein grauenhafter Spuk, aus dem Sie vielleicht mit einem Schrei des Ekels auffahren! – Dies ist der 3. *Satz!* [...] Also eigentlich knüpft meine 2. Symph direkt an die erste an!"
(Brief an Max Marschalk, wohl Hamburg, 26.3.1896; *GMB*, S. 172 f.)

„Sie haben recht, daß meine ‚Musik schließlich zum Programm als letzter ideeller Verdeutlichung gelangt [...]'. [...] Tief bezeichnend für das Wesen des künstlerischen Schaffens ist die Art, wie ich die Eingebung hierzu empfangen. –
Ich trug mich damals lange Zeit schon mit dem Gedanken, zum letzten Satz den Chor herbeizuziehen [...]! Zu dieser Zeit starb Bülow und ich wohnte seiner Totenfeier hier bei. – Die Stimmung, in der ich dasaß und des Heimgegangenen gedachte, war so recht im Geiste des Werkes, das ich damals mit mir herumtrug. – Da intonierte der Chor von der Orgel den Klopstock-Choral ‚Auferstehn!' – Wie ein Blitz traf mich dies und alles stand ganz klar und deutlich vor meiner Seele!"
(Brief an Arthur Seidl, Hamburg, 17.2.1897; GMB, S. 222 f.)

„Das Andante ist als eine Art Intermezzo komponiert (wie ein Nachklang längst vergangener Tage aus dem Leben desjenigen, den wir im 1. Satz zu Grabe getragen – ‚da ihm noch die Sonne gelacht' –)."
(Brief an Julius Buths, Wien, 25.3.1903; *GMB*, S. 302)

Copyrighted material

„[...] *das* ist Humor und Heiterkeit, ein ungeheures Lachen über die ganze Welt! [...] ihre Heiterkeit werden die Leute erst recht nicht verstehen [...]; sie schwebt noch *über* jener Welt des Kampfes und Schmerzes in der Ersten und Zweiten und konnte nur als deren Resultat hergehen.
[...] Aber Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen. Der immer wechselnde Inhalt bestimmt sich seine Form von selbst. [...]
‚Der Sommer zieht ein' soll das Vorspiel werden. Da brauche ich sogleich ein Regimentsorchester zur Erzielung der derben Wirkung von der Ankunft meines martialischen Gesellen. Es wird wahrhaftig sein, wie wenn die Burgmusik aufmarschierte. Ein Gesindel treibt sich da herum, wie man es sonst nicht zu sehen kriegt.
Natürlich geht es nicht ohne Kampf mit dem Gegner, dem Winter, ab; doch er wird keck und leicht über den Haufen geworfen, und der Sommer in seiner Kraft und Übermacht reißt bald die unbestrittene Herrschaft an sich. Dieser Satz, als Einleitung, wird durchaus humoristisch, ja barock gehalten."
(*NBL*, S. 35)

„Die Titel sind folgende
I – ? Zug des Dionysos
der Sommer marschirt ein
II Was mir die Blumen auf d. Wiese erzählen.
III Was mir die Thiere im Walde erz.
IV Was mir die Nacht erzählt (der Mensch)
V Was mir die Morgenglocken erz. (die Engel),
VI Was mir die Liebe erzählt
Motto: Vater, sieh an die Wunden mein
Kein Wesen lass verloren sein
VII Was mir das Kind erzählt."
(*NBL*, S. 37 f.)

[zum zweiten Satz:] „Es ist das Unbekümmertste, was ich je geschrieben habe, – so unbekümmert, wie nur Blumen sein können. Das schwankt und wogt alles in der Höhe, aufs leichteste und beweglichste, wie die Blumen im Winde auf biegsamen Stielen sich wiegen. [...] Daß es bei der harmlosen Blumenheiterkeit nicht bleibt, sondern plötzlich ernst und schwer wird, kannst du dir denken. Wie ein Sturmwind fährt es über die Wiese und schüttelt Blätter und Blüten, die auf ihren Stengeln ächzen und wimmern, wie um Erlösung flehend in ein höheres Reich."
(*NBL*, S. 49)

Copyrighted material

„Das ist schon beinahe keine Musik mehr, das sind fast nur Naturlaute. Und schaurig ist, wie sich aus der unbeseelten, starren Materie heraus – ich hätte den Satz auch nennen können: ‚Was mir das Felsgebirge erzählt' – allmählich das Leben losringt, bis es sich von Stufe zu Stufe in immer höhere Entwicklungsformen differenziert: Blumen, Tiere, Menschen, bis ins Reich der Geister, zu den ‚Engeln'. Über der Einleitung zu diesem Satz liegt wieder jene Stimmung der brütenden Sommermittagsglut, in der kein Hauch sich regt, alles Leben angehalten ist, die sonngetränkten Lüfte zittern und flimmern. [...] Dazwischen jammert, um Erlösung ringend, der Jüngling, das gefesselte Leben, aus dem Abgrund der noch leblos-starren Natur [...], bis er zum Durchbruch und Siege kommt – im ersten Satz, der attacca auf die Einleitung folgt.
Der Titel: ‚Der Sommer marschiert ein', paßt nicht mehr nach dieser Gestaltung der Dinge im Vorspiel; eher vielleicht ‚Pans Zug' – nicht Dionysoszug! Es ist keine dionysische Stimmung, vielmehr treiben sich Satyrn und derlei derbe Naturgesellen herum. [...]
Aus den großen Zusammenhängen zwischen den einzelnen Sätzen, von denen mir anfangs träumte, ist nichts geworden; jeder steht als ein abgeschlossenes und eigentümliches Ganzes für sich da: keine Wiederholungen und Reminiszenzen. Nur auf den Schluß der ‚Tiere' fällt noch einmal der schwere Schatten der leblosen Natur, der noch unkristallisierten, unorganischen Materie. Doch bedeutet er hier mehr einen Rückfall in die tieferen tierischen Formen der Wesenheit, ehe sie den gewaltigen Sprung zum Geiste in dem höchsten Erdenwesen, dem Menschen, tut."
(*NBL*, S. 56)

„Fünf sind Humor, nur zwei, der Fünfte und der Siebente [der vierte und sechste Satz, S. H.] – ‚Was mir die Nacht erzählt' und ‚Was mir die Liebe erzählt' – tiefster Ernst. [...] daß der Humor hier nur für das Höchste einsetzen muß, das anders nicht mehr auszudrücken ist."
(*NBL*, S. 57)

„Denn wirklich, zu weit von allem Gewesenen entfernt sich dies, das kaum mehr Musik zu nennen, sondern nur ein mystischer, ungeheurer Naturlaut ist.
[...] das All selbst, in dessen unermeßlichen Abgrund du versinkst, in dessen ewige Räume du dich schwingst, daß Erde und Menschenschicksal wie ein Pünktchen unkenntlich klein dir zurückbleiben und vergehen. Die höchsten Menschheitsfragen, die ich in der Zweiten stellte und zu beantworten suchte: Wozu sind wir? und: Werden wir sein auch über dieses Leben hinaus? – sie können mich hier nicht mehr bewegen. Denn was hat das im All zu bedeuten, wo *alles* lebt und leben *muß* und *wird*? [...] Die sublimste Heiterkeit herrscht, ein ewig strahlender Tag, freilich für Göt-

Copyrighted material

ter, nicht für Menschen, für die er das grausig Ungeheure, ein nimmer Festzuhaltendes ist."
(*NBL*, S. 59)

„Die Beweglichkeit und Wechselhaftigkeit der Motive darin ist dem spielenden Wasser einer Stromschnelle vergleichbar, wo in jedem Augenblick die Millionen Tropfen andere sind. Das rast in einem ununterbrochenen Wirbel dahin, kaum die Erde berührend, immer höher sich erhebend und zum Himmel aufschäumend, nur durch den Widerstand, den die starre Materie in Stein und Felsgeröll des Strombettes entgegensetzt, hie und da plötzlich auf- und angehalten."
(*NBL*, S. 65)

„Im Adagio ist alles aufgelöst in Ruhe und Sein; das Ixionsrad der Erscheinung ist endlich zum Stillstand gebracht. In den schnellen Sätzen dagegen, im Menuett und Allegro (ja, selbst im Andante meiner Zweiten) ist jegliches Fluß, Bewegung, Werden." (*NBL*, S. 68)

„Es ist Zeus, der den Kronos stürzt, die höhere Form, welche die niedrigere überwindet, was in diesem Satz [dem ersten Satz der Dritten, S. H.] zum Ausdruck kommt [...]. Immer mehr sehe ich, wie sehr die ungeheure Naturauffassung der Griechen ihm zugrunde liegt." (*NBL*, S. 76)

„Besonders das Scherzo, das Tierstück, ist das Skurrilste und dazu wieder das Tragischeste, was je da war – wie ja nur die Musik von einem zum andern in einer einzigen Wendung mystisch uns führen kann. Dieses Stück ist wirklich, als ob die ganze Natur Fratzen schnitte und die Zunge herausstreckte. Aber es steckt ein so schauerlicher panischer Humor darin, daß einen mehr das Entsetzen als das Lachen dabei überkommt."
(*NBL*, S. 136)

„‚Die fröhliche Wissenschaft'
Ein Sommermorgentraum.
I. Der Sommer marschiert ein.
II. Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen.
III. Was mir die Tiere im Walde erzählen.
IV. Was mir die Nacht erzählt.
V. Was mir die Morgenglocken erzählen.
VI. Was mir die Liebe erzählt.
VII. Das himmlische Leben."
(Brief an Arnold Berliner, Poststempel: Steinbach/Attersee, 17.8.1895; *GMB*, S. 149)

Copyrighted material

„Die Betonung meines *persönlichen* Empfindungslebens (als, was die Dinge *mir* erzählen) entspricht dem eigenartigen Gedankeninhalt. II–V *inkl.* soll die *Stufenreihe* der Wesen ausdrücken, was ich demgemäß noch so ausdrücken werde
II. W d. *Blumen* m e
III. W. d. *Tiere* m. e.
IV. W. d. *Nacht* m. e. (der *Mensch*)
V. W. d. *Morgenglocken* m. e. (*die Engel*)
letztere beide Nummern mit *Text* und Gesang.
VI. W. m. d. *Liebe* erzählt, ist ein Zusammenfassen meiner Empfindung *allen Wesen* gegenüber, wobei es nicht ohne *tief schmerzliche* Seitenwege abgeht, welche sich aber allmählich in eine *selige Zuversicht:* ‚die fröhliche Wissenschaft' – auflösen. Zum Schluß d h[immlische] L[eben] (VII), dem ich endgültig aber den Titel:
‚Was mir das Kind erzählt'
gegeben habe. –
Nro. I D *Sommer marschiert ein*, soll den humoristisch-subjektiven Inhalt andeuten. Der Sommer ist als *Sieger* gedacht, – inmitten alles dessen, was da *wächst und blüht, kreucht und fleucht, wähnt und sehnt* und schließlich, *was wir ahnen.* (Engel – Glocken – transzendental). –
Über alles hin webt in uns die *ewige Liebe* – wie die Strahlen in einem Brennpunkte zusammenfließen."
[Auf einem beigefügten Blatt wiederholt Mahler die Satzüberschriften und ergänzt beim Satz Nr. VII „Sopransolo, humoristisch".]
(Brief an Friedrich Löhr, Hamburg, 29.8.1895; *GMB*, S. 150 f.)

„Ich lasse mir jetzt was Schönes ‚von den Blumen erzählen'. [...] Was das für Klänge sind, kann sich niemand vorstellen – kaum noch ich! So herrlich – lauter eingefangene Sonnenstrahlen!"
(Brief an Adele Marcus, o. D., wohl April 1896; *GMB*, S. 177)

„Nun aber denke Dir so ein *großes* Werk, in welchem sich in der That die *ganze Welt* spiegelt – man ist, so zu sagen, selbst nur ein Instrument, auf dem das Universum spielt. [...]
Eben bin ich daran, fertig zu stellen:
I. Was mir das Felsgebirge erzählt;
II. *Der Sommer marschirt ein!* [...]
III. Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen
III. Was mir die Thiere im Walde erzählen
IV. Was mir der Mensch erzählt [...]
V. Was mir die Engel erzählen
VI. Was mir die Liebe erzählt!

Copyrighted material

Das ganze heißt wahrscheinlich:
‚Die fröhliche Wissenschaft
Ein Sommermittagstraum'!"
(Brief an Anna von Mildenburg, o. O, o. D., wohl Steinbach/Attersee, 28.6.1896; *Briefe an Anna von Mildenburg*, S. 131 f.)

„Meine Symphonie wird etwas sein, was die *Welt noch nicht gehört hat*! Die ganze Natur bekommt darin eine Stimme und erzählt so tief Geheimes, was man vielleicht im Traume ahnt! Ich sag Dir, mir ist manchmal selbst unheimlich zu Muth bei manchen Stellen, und es kommt mir vor, als ob ich das gar nicht gemacht hätte."
(Brief an Anna von Mildenburg, o. O., o. D., wohl Steinbach/Attersee, 29.6.1896; *Briefe an Anna von Mildenburg*, S. 133)

„‚Was mir die Liebe erzählt' möchtest Du wissen? [...] Aber in der Symphonie liebes Anni handelt es sich doch um eine andere Liebe, als Du vermuthest.
Das Motto zu diesem Satz (Nro 7) lautet:
‚Vater, sieh an die Wunden mein!
Kein Wesen lass verloren sein!'
[...] Es soll damit die Spitze und die höchste Stufe bezeichnet werden, von der aus die Welt gesehen werden kann. Ungefähr könnte ich den Satz auch nennen
‚Was mir Gott erzählt!'
Und zwar in eben dem Sinne, als ja Gott nur als ‚die Liebe' gefaßt werden kann.
Und so bildet mein Werk ein[e] alle Stufen [...] der Entwicklung in schrittweiser Steigerung umfassende musicalische Dichtung. – Es beginnt bei der leblosen Natur und steigert sich bis zur Liebe Gottes!"
(Brief an Anna von Mildenburg, wohl Steinbach/Attersee, 1.7.1896; *Briefe an Anna von Mildenburg*, S. 135)

„Der Sommer marschirt ein; da klingt es und singt es, wie Du Dir es nicht vorstellen kannst! Von allen Seiten sprießt es auf. Und dazwischen wieder so unendlich geheimnißvoll und schmerzvoll – wie die *leblose* Natur, die in dumpfer Regungslosigkeit dem kommenden Leben entgegenharrt. – Es läßt sich das nicht in Worten ausdrücken!"
(Brief an Anna von Mildenburg, wohl Steinbach/Attersee, 6.7.1896; *Briefe an Anna von Mildenburg*, S. 140)

Copyrighted material

„Nun suche ich schon seit Wochen nach einem Gesammttitel für mein Werk und bin endlich auf: *‚Pan‘* verfallen, welcher [...] eine altgriechische Gottheit, die später zum Inbegriff des *‚All's‘* geworden (Pan – griechisch: Alles).“
(Brief an Anna von Mildenburg, Steinbach/Attersee, 9.7.1896; *Briefe an Anna von Mildenburg*, S. 142)

„Ein Sommermittagstraum.
I. Abteilung.
Einleitung: Pan erwacht.
Nr. I: Der Sommer marschiert ein (Bacchuszug).
II. Abteilung.“
(Es folgen die bekannten Satzüberschriften. Brief an Max Marschalk, Steinbach/Attersee, 6.8.1896; *GMB*, S. 196)

„Daß diese Natur alles in sich birgt, was an Schauerlichem, Großem und auch Lieblichem ist (eben das wollte ich in dem ganzen Werk in einer Art evolutionistischer Entwicklung zum Aussprechen bringen) [...]. Mich berührt es ja immer seltsam, daß die meisten, wenn sie von ‚Natur‘ sprechen, nur immer an Blumen, Vöglein, Waldesduft etc. denken. Den Gott Dionysos, den großen Pan kennt niemand. So: da haben Sie schon eine Art Programm – d. h. eine Probe, wie ich Musik mache. Sie ist immer und überall nur Naturlaut! Dies scheint mir das zu sein was Bülow zu mir einst mit dem sinnvollen Worte ‚Symphonisches Problem‘ bezeichnet hatte. [...] Aber nun ist es die Welt, die Natur als Ganzes, welche sozusagen aus unergründlichem Schweigen zum Tönen und Klingen erweckt ist.“
(Brief an Richard Batka, Hamburg, 18.11.1896; *GMB*, S. 202 f.)

„Jene Titel waren von mir seinerzeit ein Versuch, eben für Nichtmusiker einen Anhaltspunkt und Wegweiser für den Gedanken- oder vielmehr Stimmungsgehalt der einzelnen Sätze und für das Verhältnis derselben zueinander und zum Ganzen zu geben. [...] Sie werden auch aus ihnen eine Andeutung schöpfen, wie ich mir die stetig sich steigernde Artikulation der Empfindung vorgestellt habe, vom dumpfen starren, bloß elementaren Sein (der Naturgewalten) bis zum zarten Gebilde des menschlichen Herzens, welches wiederum über dieses hinaus (zu Gott) weist und reicht.“
(Brief an Josef Krug-Waldsee, o. O., o. D., wohl Sommer 1902; *GMB*, S. 297 f.)

Ein Brief an Hermann Behn erwähnt als Werktitel „‚Die fröhliche Wissenschaft‘ Ein Sommermorgentraum“, weiterhin die bekannten Satzüberschriften, wobei „Was mir die Liebe erzählt“ den Zusatz „(nicht die *irdi-*

Copyrighted material

sche, sondern die *ewige*)" erhält. Zusätzlich vermerkt Mahler: „Es ist mein reifstes und eigenartigstes Werk, und voller Humor."
(wohl Steinbach/Attersee, 17.8.1895; Herta Blaukopf [Hrsg.], *Gustav Mahler. Unbekannte Briefe*, Wien/Hamburg 1983 [fortan *GMUB*], S. 23 f.)

„Ich bin jetzt mitten in meiner III.! Sie ist mein Bestes und Reifstes! Mit ihr schließe ich meine ‚Trilogie der Leidenschaft'! Gott, in welche Regionen gerathe ich da!"
(Brief an Annie Sommerfeld-Mincieux, o. D., wohl Hamburg, Mai 1896; *GMUB*, S. 126)

[zum ersten Satz:] „Er führt den Titel: *Der Sommer marschirt ein*, und dauert ungefähr – 45 Minuten! Darnach kannst Du urtheilen, welchen Inhalt er hat und ist so ziemlich das Keckste, was ich bis jetzt concipirt."
(Brief an Hermann Behn, Steinbach/Attersee, 11.7.1896; *GMUB*, S. 28)

[zu einer Aufführung des dritten Satzes:] „Daß nur der kleinste und ‚unarticulirteste' Satz gemacht wird. (er stellt die Stufe des Daseins, in dem die Wesen noch keine Sprache, ja keinen Laut gewonnen haben, dar)."
(Brief an Annie Sommerfeld-Mincieux, o. D., wohl Hamburg, November 1896; *GMUB*, S. 127)

Vierte Sinfonie

„‚Eigentlich [...] wollte ich nur eine symphonische Humoreske schreiben [...].'
Zu den drei Sätzen, welche Mahler diesen Sommer [1900, S. H.] vollendet hatte, bildet ‚Das himmlische Leben' den Schlußsatz. Er nannte ihn die sich ganz verjüngende Spitze von dem Bau dieser Vierten Symphonie.
‚Was mir hier vorschwebte, war ungemein schwer zu machen. Stell dir das ununterschiedene Himmelsblau vor, das schwieriger zu treffen ist als alle wechselnden und kontrastierenden Tinten. Dies ist die Grundstimmung des Ganzen. Nur manchmal verfinstert es sich und wird spukhaft schauerlich: doch nicht der Himmel selbst ist es, der sich trübt, er leuchtet fort in ewigem Blau. Nur uns wird er plötzlich grauenhaft, wie einen am schönsten Tage im lichtübergossenen Wald oft ein panischer Schreck überfällt. Mystisch, verworren und unheimlich, daß euch dabei die Haare zu Berge stehen werden, ist das Scherzo. Doch werdet ihr im Adagio darauf, wo alles sich auflöst, gleich sehen, daß es so bös nicht gemeint war.'

Copyrighted material

[zum Andante:] ‚Es geht eine göttlich heitere und tief traurige Melodie durch das Ganze, daß ihr dabei nur lachen und weinen werdet.' Er sagte auch, es trage die Gesichtszüge der heiligen Ursula (von der im ‚Himmlischen Leben' des Vierten Satzes gesungen wird). [...]
Einmal nannte er das Andante auch das Lächeln der heiligen Ursula und sagte, daß ihm dabei aus der Kindheit das mit tiefer Traurigkeit und wie durch Tränen lachende Antlitz seiner Mutter vorschwebe, die auch unendlich gelitten, aber alles immer liebend aufgelöst und vergeben habe. [...]
‚Es ist die größte Farbenmischung, die je da war. Sphärisch ist das Ausklingen zum Schluß, eine fast kirchlich-katholische Stimmung. In diesem Satz, wie in der ganzen Symphonie [...] kommt entsprechend seinem Gegenstand kein einziges Fortissimo vor [...]'.
‚Der erste Satz beginnt, als ob er nicht bis drei zählen könnte, dann aber geht es gleich ins große Einmaleins und zuletzt wird schwindelnd mit Millionen und Abermillionen gerechnet.' Auch daß eine Art ‚kleiner Appell' (als Seitenstück zum großen im letzten Satz der Zweiten) darin vorkomme, verriet er mir: ‚Wo die Verwirrung und das Gedränge der erst geordnet ausgezogenen Truppen zu arg wird, versammelt sie ein Machtruf des Kommandanten mit einem Schlage wieder zur alten Ordnung unter seine Fahne.'
In bezug auf die drei vorhergehenden Symphonien betonte Mahler den engen Zusammenhang der Vierten mit jenen, die erst durch diese ihren Abschluß erhalten. Sie seien zu viert dem Inhalt und Aufbau nach eine durchaus in sich geschlossene Tetralogie."
(*NBL*, S. 162 ff.)

„Das Geigensolo des Scherzos änderte er dahin ab, daß er die Violine um einen Ton höher stimmen ließ und es statt in E-Moll in D-Moll schrieb, damit die Geige schreiend und roh klinge, ‚wie wenn der Tod aufspielt'."
(*NBL*, S. 179)

„Vom Gedicht „Das himmlische Leben" sprach er aufs neue entzückt: ‚Was für eine Schelmerei, verbunden mit dem tiefsten Mystizismus, steckt darin! Es ist alles auf den Kopf gestellt, die Kausalität hat ganz und gar keine Gültigkeit! Es ist, wie wenn du plötzlich auf jene uns abgewandte Seite des Mondes blicktest' [...]."
(*NBL*, S. 185)

„Ein solches Werk [...] *müsse* eine Fülle der Keime und ihre organische, reiche Entwicklung enthalten, sonst verdiene es nicht den Namen Symphonie. ‚Sie muß etwas Kosmisches an sich haben, muß unerschöpflich wie die Welt und das Leben sein, wenn sie ihres Namens nicht spotten soll. [...]'

Copyrighted material

Von der Stimmung der ersten drei Sätze sagte er noch: ‚Es ist die Heiterkeit einer höhern, uns fremden Welt darin, die für uns etwas Schauerlich-Grauenvolles hat. Im letzten Satz (im ‚Himmlischen Leben') erklärt das Kind, welches im Puppenstand doch dieser höheren Welt schon angehört, wie alles gemeint sei.'"
(*NBL*, S. 198)

„Es kommt viel Lachen vor in meiner Vierten – am Anfang des zweiten Satzes!"
(*NBL*, S. 199)

„‚Der erste [Satz, S. H.] fängt doch gleich charakteristisch genug mit der Schellenkappe an. [...]'
Für den letzten Satz, ‚Das himmlische Leben', hatte sich Mahler zur Interpretin die jüngste der Oper, Rita Michalek, ausgesucht; denn es kam ihm auf die *Person* an, die ihm hier in ihrer naiven Unmittelbarkeit und kindhaften Frische am besten dazu paßte."
(*NBL*, S. 202)

„[...] so halb und halb lebe ich immer noch in der Welt meiner IV. – Sie ist so grundverschieden von meinen anderen Symphonien. Aber das *muß sein*; es wäre mir unmöglich einen Zustand zu wiederholen – und wie das Leben weiter treibt, so durchmesse ich in jedem neuen Werk neue Bahnen."
(Brief an Nina Spiegler, Wien, 18.8.1900; *GMB*, S. 270 f.)

„Im allgemeinen habe ich die Erfahrung gemacht, daß Humor dieser Sorte (wohl zu unterscheiden von Witz und muntrer Laune) selbst von den Besten oft nicht erkannt wird."
(Brief an Julius Buths, Wien, 12.9.1903; *GMB*, S. 305)

„[...] haben Sie die thematischen Zusammenhänge, die auch für die Idee des Werkes so überaus wichtig sind, übersehen?"
(Brief an Georg Göhler, New York, 8.2.1911; *GMB*, S. 428)

[Alphons Diepenbrock zum zweiten Satz:] „Die Tonart F-Dur wechselt hier ab mit e-Moll und C-Dur, eine Art [Mahler:] ‚Seitensatz': ‚Er führt uns über eine schöne Wiese ...'
[Diepenbrock:] Im dritten Satz sehen wir, [Mahler:] ‚wohin der Tod uns geführt hat'."

Copyrighted material

Diepenbrock liefert weitere hermeneutische Ausführungen, wobei nicht eindeutig zu unterscheiden ist, ob sie von Mahler inspiriert oder seiner eigenen Vorstellung entstammen.
(Alphons Diepenbrock in einem Programmheft des Concertgebouw, 14.4.1919; Neudruck in *Verzamelde Geschriften van Alphons Diepenbrock*, Utrecht 1950, S. 246–250; zit. nach Eduard Reeser [Hrsg.], *Mahler und Holland*, S. 105)

Achte Sinfonie

„Ich habe eben meine 8. vollendet. – Es ist das Größte, was ich bis jetzt gemacht. Und so eigenartig in Inhalt und Form, daß sich darüber gar nicht schreiben läßt. – Denken Sie sich, daß das Universum zu tönen und zu klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschli[che] Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen."
(Brief an Willem Mengelberg, Maiernigg, o. D., Poststempel: Amsterdam, 18.8.1906; *GMB*, S. 335; Reeser [Hrsg.], *Mahler und Holland*, S. 70)

Das Lied von der Erde

„Ich weiß es selbst nicht zu sagen, wie das Ganze benamst werden könnte. Mir war eine schöne Zeit beschieden und ich glaube, daß es wohl das Persönlichste ist, was ich bis jetzt gemacht habe."
(Brief an Bruno Walter, o. D., wohl Toblach, Anfang September 1908; *GMB*, S. 371)

Copyrighted material

10.5 Gegenüberstellung von Mahlers Ideenprogramm zum fünften Satz der Zweiten Sinfonie und Nr. XIV aus Siegfried Lipiners „Il Purgatorio“

Gustav Mahler, ideenprogrammatische Ausführungen zum fünften Satz der Zweiten Sinfonie[1]	Siegfried Lipiner, „Il Purgatorio“, Nr. XIV (Ausschnitt)[2]
Mit dem Schrei der Verzweiflung setzt er ein. Wir stehen wieder vor allen furchtbaren Fragen, und der Stimmung am Ende des 1. Satzes. – Es ertönt	Ich weiss auch, wie am jüngsten Tage Gott richten wird die Welt: Ein Ruf wird tönen: Führet Klage, Das Urtheil sei gefällt!
die Stimme des Rufers: Das Ende alles Lebendigen ist gekommen, das jüngste Gericht kündigt sich an, und der ganze Schrecken des Tages aller Tage	Und Sonn' und Sterne werden beben Vor dem gewalt'gen Schall, Und zitternd werden sich erheben Die Auferstand'nen all'.
ist hereingebrochen. – Die Erde bebt, die Gräber springen auf, die Todten erheben sich und schreiten in endlosem Zuge daher. Die Großen und die Kleinen dieser Erde, die Könige und die Bettler, die Gerechten und die Gottlosen – Alle wollen dahin – schaudernd und erwartend in endlosem Zuge; der Ruf nach	Nun aber wird die Wolke fallen Von Gottes Angesicht, Und ob den Auferstand'nen allen Wird strömen endlos Licht. Da werden alle Blicke trinken Die nieempfund'ne Gluth; Da werden alle Herzen sinken Und schwinden jeder Muth.
Erbarmen und Gnade tönt schrecklich an unser Ohr. Immer furchtbarer schreit es daher – alle Sinne vergehen uns, alles Bewußtsein schwindet uns	Und vor des ew'gen Lichtes Reinheit Wird sterben Hass und Gram, Und schauen wird die eig'ne Kleinheit Jedwedes Herz in Scham.
beim Herannahen des ewigen Geistes. Der *„große Ap[p]ell“* ertönt; die Trompeten aus der Apokalypse rufen alles Fleisch und alle Seelen; mitten in der grauenvollen Stille glauben wir eine	Und nochmals tönt es: Führt die Klage, Das Urtheil sei gefällt! – Da trifft es gleich dem Wetterschlage Die auferstand'ne Welt! Und Jeder fragt in seiner Seele, Ob er nicht sei verklagt;

[1] Zit. nach *GoR*, S. 89.
[2] Siegfried Lipiner, *Buch der Freude*, Whitefish 2011 (Reprint der Auflage Leipzig 1880), S. 50 ff.

Copyrighted material

ferne, ferne Nachtigall zu vernehmen, wie einen letzten zitternden Nachhall des Erdenlebens! Leise erklingt ein Chor der Heiligen und Himmlischen: „Auferstehen, ja aufersteh'n wirst du!" Da erscheint die Herrlichkeit Gottes! Ein wundervolles, mildes Licht durchdringt uns bis an das Herz – alles ist stille und selig!
Und siehe da: Es ist kein Gericht – Es ist kein Sünder, kein Gerechter – kein Großer – und kein Kleiner – es ist nicht Strafe und nicht Lohn!
Ein allmächtiges Liebesgefühl durchleuchtet uns mit seligem Wissen und Sein.

Vergessen ist der Andern Fehle,
Und jedes Herz verzagt.

Die Grössten beben, wie die Kleinsten
Und stöhnen laut und schwer;
Denn wer bestünde vor dem Reinsten,
Vor dem Gerechten wer?

Und wetternd ruft's mit Einem Schlage:
Weh! Wehe! durch die Welt –
Und nochmals tönt es: Führt die Klage,
Das Urtheil sei gefällt!

Da schliesst sich jeder Mund und schweiget,
Es schliesst sich jeder Blick,
Und alle steh'n, das Haupt geneiget,
Erwartend ihr Geschick.

Die Sterne rasten in der Runde
Von ihrem ew'gen Gang;
Und niederhallt die frohe Kunde
In selig-lichtem Klang:

Mein Kind, o meine Welt, nun lache
Und freu' dich meiner Huld;
Es ist im Himmel keine Rache,
Auf Erden keine Schuld! –

Da staunt, da strahlt, das Wort erkennend,
Die ganze Weltenflur;
Da jauchzt, in Lieb' und Lust entbrennend,
Natur und Creatur, –

Und soll ich nun noch Worte finden
Für unsern Tand und Trug?
Ich will's nicht fassen, nicht ergründen:
Es ist genug – genug!

Copyrighted material

10.6 Der Pfingsthymnus „Veni, creator spiritus“ nach dem *Graduale triplex*

Hymnus de Spiritu Sancto

Veni, creator Spiritus,
mentes tuorum visita,
imple superna gratia
quae tu creasti pectora.

Qui diceris Paraclitus,
donum Dei altissimi,
fons vivus, ignis, caritas
et spiritalis unctio.

Tu septiformis munere,
dextrae Dei tu digitus,
tu rite promissum Patris,
sermone ditans guttura.

Accende lumen sensibus,
infunde amorem cordibus,
infirma nostri corporis
virtute firmans perpeti.

Hostem repellas longius
pacemque dones protinus:
ductore sic te praevio
vitemus omne noxium.

Per te sciamus da Patrem
noscamus atque Filium,
te utriusque Spiritum
credamus omni tempore.
Amen.

Copyrighted material

10.7 Übersetzungen des Pfingsthymnus „Veni, creator spiritus“

Johann Wolfgang von Goethe[1]
Weimar, den 10. April 1820

Komm, Heiliger Geist, du Schaffender,
Komm, deine Seelen suche heim!
Mit Gnadenfülle segne sie,
Die Brust, die du erschaffen hast!

Du heißest Tröster, Paraklet,
Des höchsten Gottes Hochgeschenk,
Lebendger Quell und Liebesglut
Und Salbung heiliger Geisteskraft.

Du siebenfaltiger Gabenschatz,
Du Finger Gottes rechter Hand,
Von ihm versprochen und geschickt,
Der Kehle Stimm und Rede gibst:

Den Sinnen zünde Lichter an,
Dem Herzen frohe Mutigkeit,
Daß wir im Körper Wandelnden
Bereit zum Handeln sei'n, zum Kampf!

Den Feind bedränge, treib ihn fort,
Daß uns des Friedens wir erfreun
Und so an deiner Führerhand
Dem Schaden überall entgehn!
Vom Vater uns Erkenntnis gib,
Erkenntnis auch vom Sohn zugleich,
Uns, die dem beiderseitgen Geist
Zu allen Zeiten gläubig flehn!

Darum sei Gott dem Vater Preis,
Dem Sohne, der vom Tod erstand,
Dem Paraklet, dem Wirkenden,
Von Ewigkeit zu Ewigkeit!

---

[1] Zit. nach Johann Wolfgang von Goethe, *Poetische Werke*. Vollständige Ausgabe. 1. Band. Gedichte. O. O., o. J., S. 888 f. Der Text stützt sich auf die Ausgabe letzter Hand, die Weimarer Ausgabe und die Cottasche Jubiläumsausgabe.

Copyrighted material

Georg Göhler[2]

Komm, Schöpfer Geist,
Kehre ein bei den Deinen
Und erfülle mit deiner himmlischen Gnade
Die Herzen, die du erschaffen.

Der du Tröster heißest,
Des höchsten Gottes Gabe,
Quell des Lebens, Strahl der Liebe,
Reinster Gnade Himmelstau.

Unsere Schwachheit
Stärke durch deine Wunderkraft.
Entzünde deine Leuchte unseren Sinnen,
Ströme deine Liebe in unsere Herzen

Den Feind wirf zu Boden
Und gib uns fürder Frieden.
Geh uns voran und führe du uns:
So werden wir Sieger über alles Böse.

Der uns siebenfach begnadet,
Du, des Höchsten rechte Hand.

Laß uns erfassen den Vater
Und erkennen den Sohn
Und glauben an dich, den Geist,
Jetzt und immerdar.

Schenk uns der Gnade Heil,
Gewähre der Freuden Vorgefühl,
Lös' uns aus der Zwietracht Fesseln,
Knüpfe des Friedens Band.

Ehre sei dem Vater, dem Herrn,
Und dem Sohne, der von den Toten
Erstanden, und dem Erlöser Geist
Von Ewigkeit zu Ewigkeit.

---

[2] Zit. nach Richard Specht, *Gustav Mahlers VIII. Symphonie. Thematische Analyse*, Leipzig/Wien o. J., o. S.

Copyrighted material

10.8 Leitmotivische Arbeit im Ersten Satz der Achten Sinfonie (Auswahl)

Leitmotiv/ Varianten	Text	T.
Veni	Veni creator spiritus	2–21
	Tuorum visita	31 f.
	quae tu creasti	62 f.
	Infirma corporis	152 f.
	virtute perpeti (Umkehrung)	165 f. u. a.
spiritus	visita	34 u. a.
	pectora	76 f.
	altissimi	85 ff.
	corporis	145 u. a.
Imple	Imple superna gratia	66–76
	Tu Paraclitus	90 f.
	Fons, vivus, ignis, caritas	91–95
	Et spiritalis	98–103
	Veni	116 f.
Paraclitus	Qui Paraclitus diceris	80 f.
	Fons, vivus	104 f.
	-talis unctio	104 ff.
Veni	Virtute firmans perpeti	153–156 u. a.
	Infirma	218 u. a
	Virtute	227 f.
	lumen accende	231 f. u. a.
	-funde amorem	249 f.
	Pacemque protinus	296 f.
	Pacemque do-	308 f.
	Ductore praevio te, omne pessimum	320–325 u. a.
	Noscamus Filium, per	349 f.

Copyrighted material

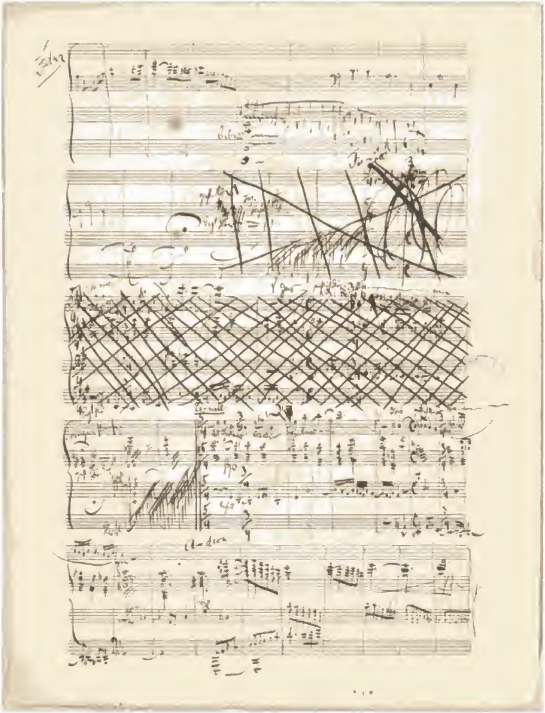
Leitmotiv/ Varianten	Text	T.
spiritus	longius	306
	Praevio	312 u. a.
	Munere	327 u. a.
	protinus	333
	Dexterae	349
	Filium	353 u. a.
O creator/	Hostem repellas	304 f.
Veni	Te ductore sic vitemus	314 f.
	ductore vitemus omne, omne pessimum	315–319
	Tu septiformis, tu septiformis munere	328–333
	Hostem protinus repel-	335 f.
	Noscamus Filium, per te sciamus	349–352
	Per te credamus omi	360–365
Imple	protinus	451 f.
	ductore praevio	465–69
	adstringe pacis	466 ff.
	pacem dones, hostem repellas	476–79
	Natoque qui a mortuis surrexit	525 ff.
Veni	dissolve litis/dissolve vincula/dissolve litis vincula etc.	453–58
	Gloria, gloria	508 f.
	Gloria sit, gloria sit Domino	519–22
	Deo sit gloria	532 f.
	Filio, qui sur-	534
	Patri in saecula saeculorum	548–51
	gloria Domino	549 f.
	in saecula	551 f.
	Patri	554 f.
	saeculo	554 f.
spiritus	Gloria	516–18 u. a.
	Domino	521
	Gloria Patri (auch Augmentation)	572–79
Accende	Gloria, in saeculorum saecula Patri (isoliert postiert)	564 ff.

Copyrighted material

Copyrighted material

10.9 Notenbeispiele

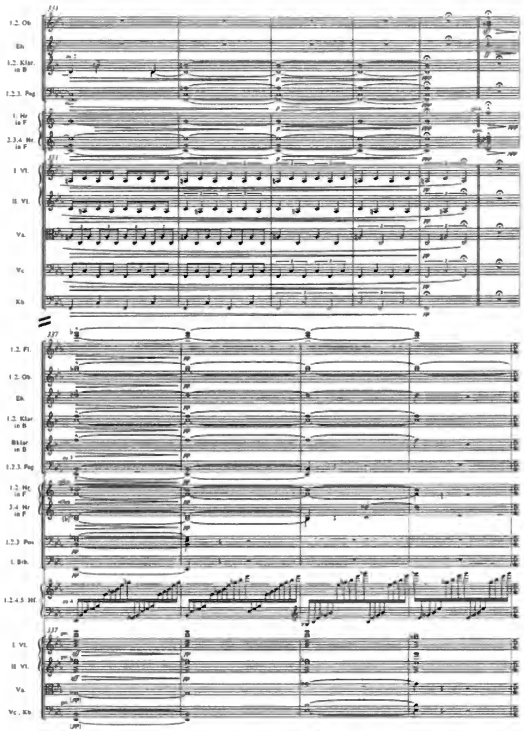
Notenbeispiel 1: *Das klagende Lied*, Urfassung in drei Sätzen (1880) zweiter Satz „Der Spielmann", autographes Particell, Bl. 4v (Mahler notierte die Klage des toten Bruders zunächst in fis-Moll [durchgestrichene Passage], bevor er diese in es-Moll setzte, vgl. S. 79); © Mit freundlicher Genehmigung der Wienbibliothek im Rathaus/Musiksammlung (Signatur MHc 4076).



Copyrighted material

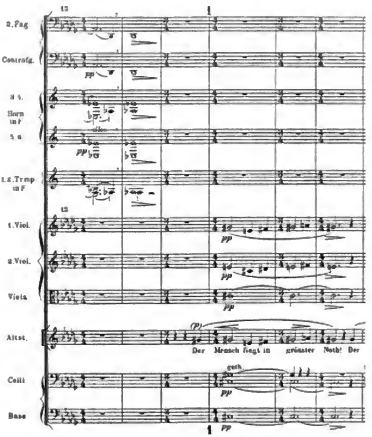
Nachfolgende Abdrucke mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition Wien, www.universaledition.com.

Notenbeispiel 2: *Das klagende Lied*. Urfassung in drei Sätzen (1880) zweiter Satz „Der Spielmann", T. 331–340 (*Heterolepsis*, abrupter Sphärenwechsel, vgl. S. 79 f.); © copyright 1998 by Universal Edition GmbH, Mainz/UE34801.



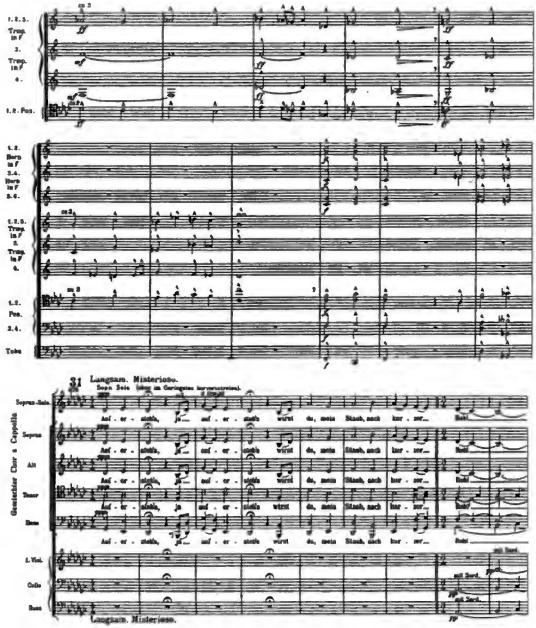
Copyrighted material

Notenbeispiel 3: Zweite Sinfonie/vierter Satz „Urlicht", T. 12–17 (*Pathopoeia*, vgl. S. 91); 1897, 1925, 1952 by Universal Edition AG, Vienna, assigned 1952 to Universal Edition (London) Ltd. London. This revised edition © copyright 1971 by Universal Edition Vienna-London/PH395.

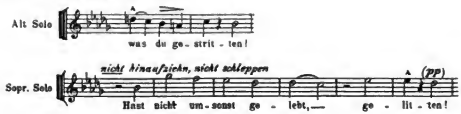


Copyrighted material

Notenbeispiel 4: Zweite Sinfonie/fünfter Satz, T. 289–299/472–480 („Dies irae"- und ‚Auferstehungs'-Thematik, vgl. S. 110); 1897, 1925, 1952 by Universal Edition AG, Vienna, assigned 1952 to Universal Edition (London) Ltd. London. This revised edition © copyright 1971 by Universal Edition Vienna-London/PH395.

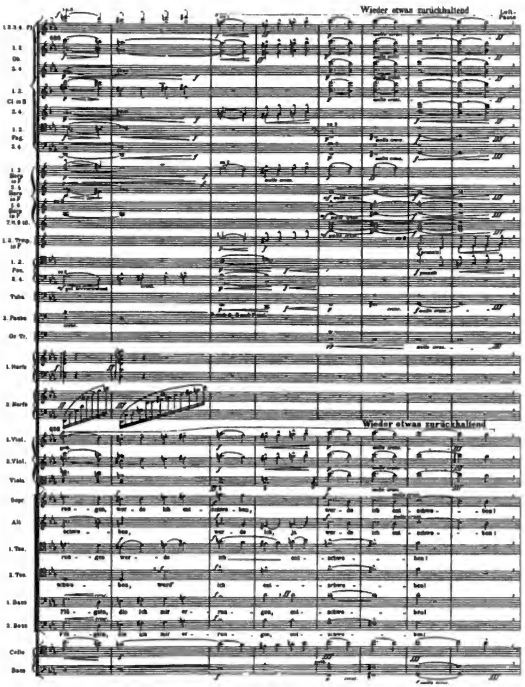


Notenbeispiel 5: Zweite Sinfonie/fünfter Satz, T. 586 f./606–611 (*Suspiratio*, vgl. S. 115 f.); 1897, 1925, 1952 by Universal Edition AG, Vienna, assigned 1952 to Universal Edition (London) Ltd. London. This revised edition © copyright 1971 by Universal Edition Vienna-London/PH395.



Copyrighted material

Notenbeispiel 6: Zweite Sinfonie/fünfter Satz, T. 688–695 (großangelegte *Anabasis*, vgl. S. 118); 1897, 1925, 1952 by Universal Edition AG, Vienna, assigned 1952 to Universal Edition (London) Ltd. London. This revised edition © copyright 1971 by Universal Edition Vienna-London/PH395.



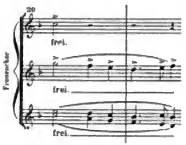
Copyrighted material

Notenbeispiel 7: Dritte Sinfonie/vierter Satz, T. 1–19 (Gestaltung von eindrucksvoller Atmosphäre bei Reduktion der Mittel, vgl. S. 133); © 1914 by Universal Edition AG Wien/UE34316, © renewed 1941. This edition, revised by the Int. Gustav Mahler-Gesellschaft, © 1974 by Universal Edition AG Wien and Universal Edition (London) Ltd. London.

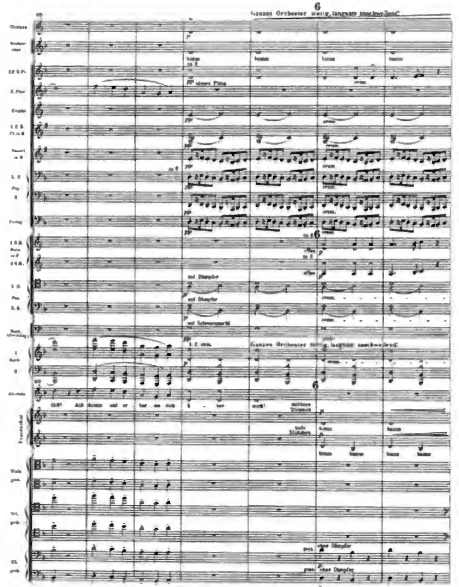
Notenbeispiel 8: Dritte Sinfonie vierter Satz, T. 45–48 (*Climax*, vgl. S. 138), © 1914 by Universal Edition AG Wien/UE34316, © renewed 1941. This edition, revised by the Int. Gustav Mahler-Gesellschaft, © 1974 by Universal Edition AG Wien and Universal Edition (London) Ltd. London.

Copyrighted material

Notenbeispiel 9: Dritte Sinfonie/fünfter Satz, T. 20 f. (*Mambrium*, vgl. S. 157); © 1914 by Universal Edition AG Wien/UE34316, © renewed 1941. This edition, revised by the Int. Gustav Mahler-Gesellschaft, © 1974 by Universal Edition AG Wien and Universal Edition (London) Ltd. London.

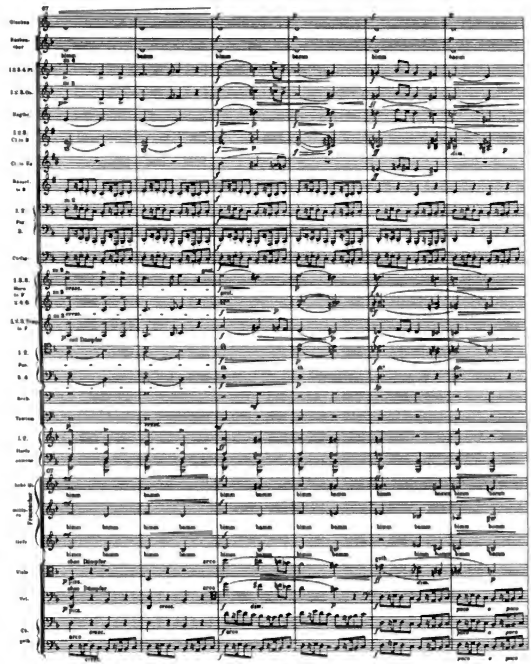


Notenbeispiel 10: Dritte Sinfonie/fünfter Satz, T. 60–66 (*Noema*, *Circulatio*, vgl. S. 159); © 1914 by Universal Edition AG Wien/UE34316, © renewed 1941. This edition, revised by the Int. Gustav Mahler-Gesellschaft, © 1974 by Universal Edition AG Wien and Universal Edition (London) Ltd. London.



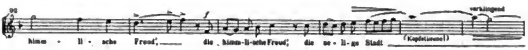
Copyrighted material

Notenbeispiel 11: Dritte Sinfonie/fünfter Satz, T. 67–72 (semantische Dichte durch *Katabasis-*, *Pathopoeia-* u. *Circulatio*-Figuren, vgl. S. 160); © 1914 by Universal Edition AG Wien/UE34316, © renewed 1941. This edition, revised by the Int. Gustav Mahler-Gesellschaft, © 1974 by Universal Edition AG Wien and Universal Edition (London) Ltd. London.

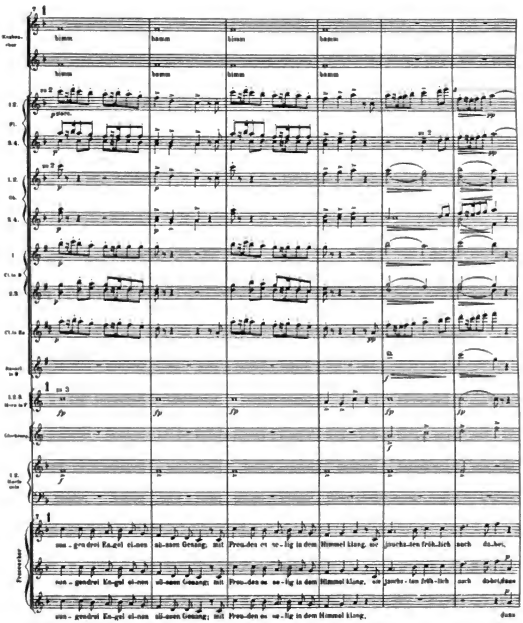


Copyrighted material

Notenbeispiel 12: Dritte Sinfonie/fünfter Satz, T. 92–96 (*Climax*, vgl. S. 160 f.); © 1914 by Universal Edition AG Wien/UE34316, © renewed 1941. This edition, revised by the Int. Gustav Mahler-Gesellschaft, © 1974 by Universal Edition AG Wien and Universal Edition (London) Ltd. London.

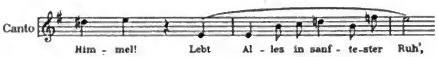


Notenbeispiel 13: Dritte Sinfonie/fünfter Satz, T. 7–12 (‚Vertonungstypus', vgl. S. 161); © 1914 by Universal Edition AG Wien/UE34316, © renewed 1941. This edition, revised by the Int. Gustav Mahler-Gesellschaft, © 1974 by Universal Edition AG Wien and Universal Edition (London) Ltd. London.

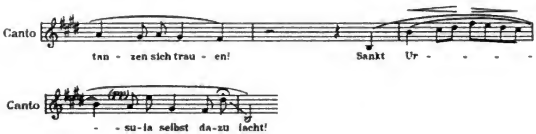


Copyrighted material

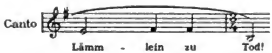
Notenbeispiel 14: Vierte Sinfonie/vierter Satz, T. 19–21 (*Dubitatio*, vgl. S. 178); © copyright 1963 by Universal Edition (London) Ltd. London/UE34317.



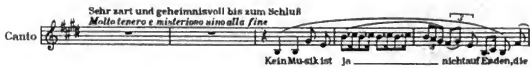
Notenbeispiel 15: Vierte Sinfonie/vierter Satz, T. 149–153 (*Hypobole*, vgl. S. 180); © copyright 1963 by Universal Edition (London) Ltd. London/UE 34317.



Notenbeispiel 16: Vierte Sinfonie/vierter Satz, T. 64 f. (*Hypobole*, vgl. S. 180); © copyright 1963 by Universal Edition (London) Ltd. London/UE34317.

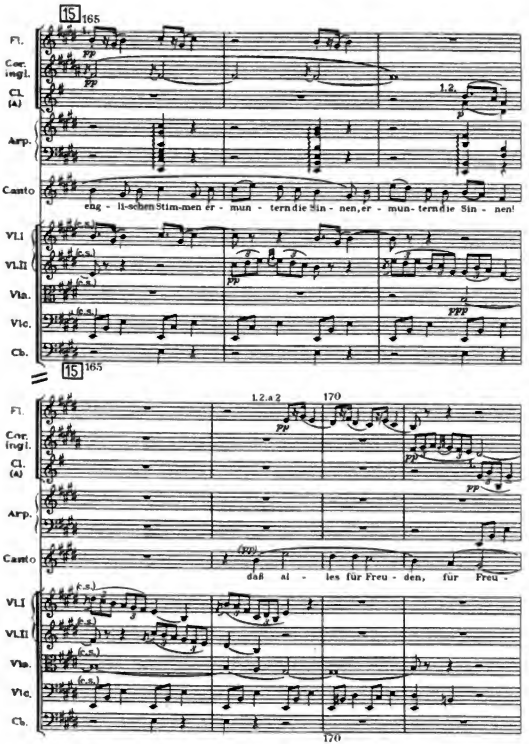


Notenbeispiel 17: Vierte Sinfonie/vierter Satz, T. 140–144 (*Hypobole*, vgl. S. 180); © copyright 1963 by Universal Edition (London) Ltd. London/UE34317.

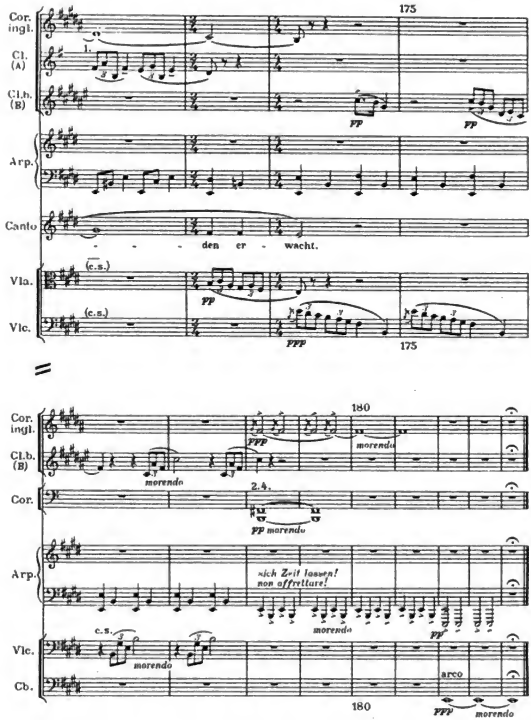


Copyrighted material

Notenbeispiel 18: Vierte Sinfonie/vierter Satz, T. 168–184 (Schluss: Diskrepanz zwischen „daß alles für Freuden erwacht" und musikalischer Gestaltung, vgl. S. 181): © copyright 1963 by Universal Edition (London) Ltd. London/UE34317.

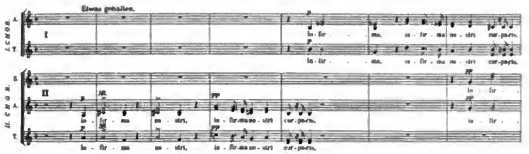


Copyrighted material

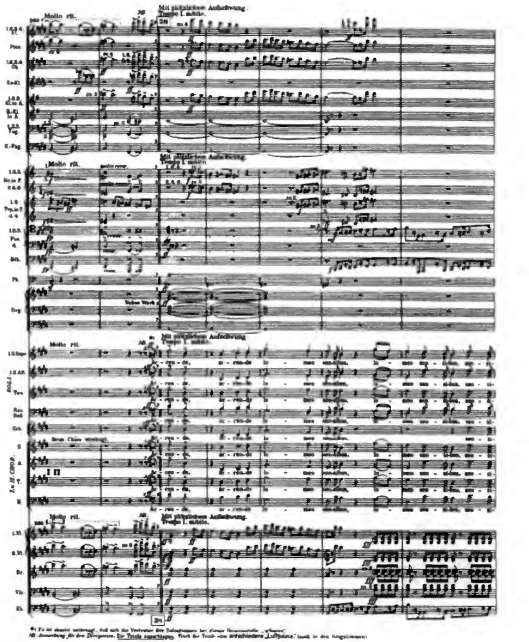


Copyrighted material

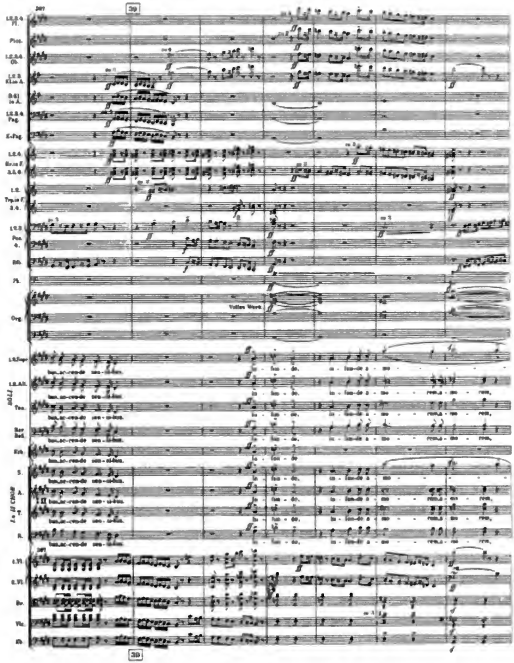
Notenbeispiel 19: Achte Sinfonie/erster Satz, T. 141–147 (*Suspiratio*, vgl. S. 204); © copyright 1911 by Universal Edition A.G., Wien/PH490.



Notenbeispiel 20: Achte Sinfonie/erster Satz, T. 260–273 („Angelpunkt des Werkes", *Heterolepsis*, vgl. S. 204); © copyright 1911 by Universal Edition A.G., Wien/PH490.



Copyrighted material

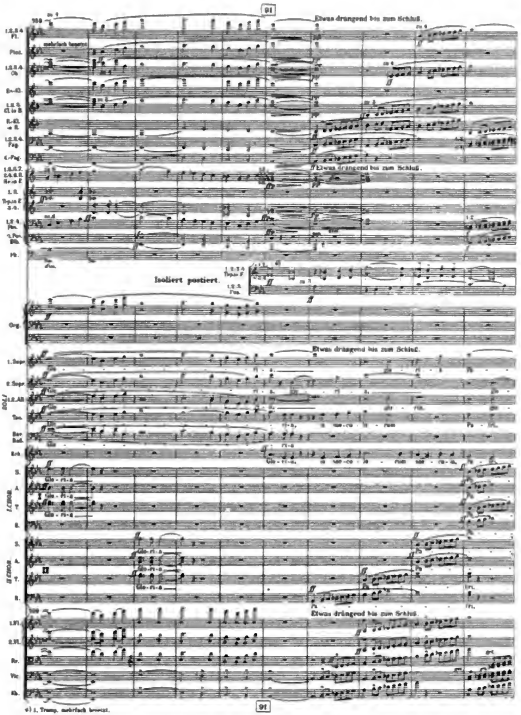


Copyrighted material

Notenbeispiel 21: Achte Sinfonie/erster Satz, T. 508–515 (sukzessiver *Schematoides*, vgl. S. 205); © copyright 1911 by Universal Edition A.G., Wien/PH490.

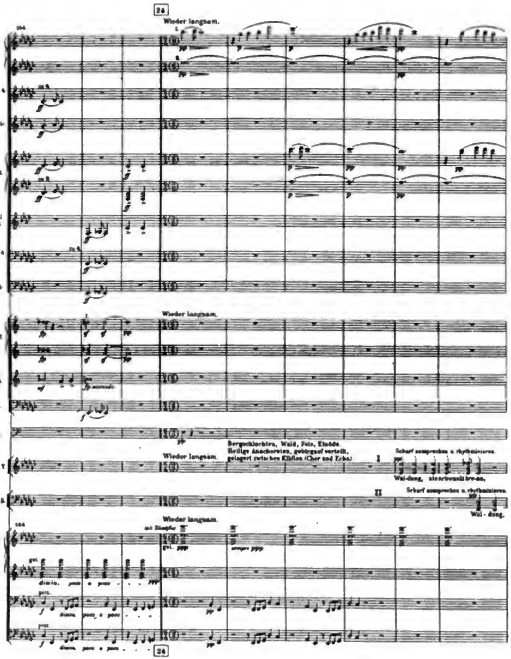
Copyrighted material

Notenbeispiel 22: Achte Sinfonie/erster Satz, T. 559–580 (großangelegte *Anabasis*, vgl. S. 206); © copyright 1911 by Universal Edition A.G., Wien/PH490.

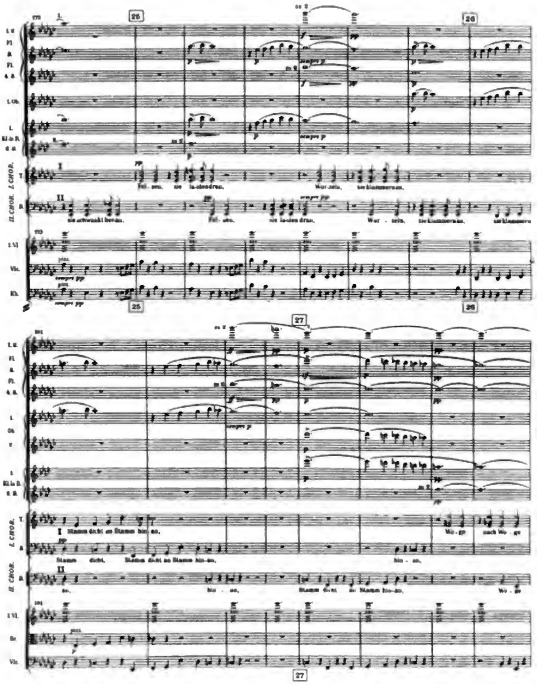


Copyrighted material

Notenbeispiel 23: Achte Sinfonie/zweiter Satz, T 164–180 („Ausarbeitungstypus", Accende-Thema verfremdet, vgl. S. 223); © copyright 1911 by Universal Edition A.G., Wien/PH490.

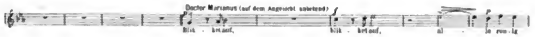


Copyrighted material

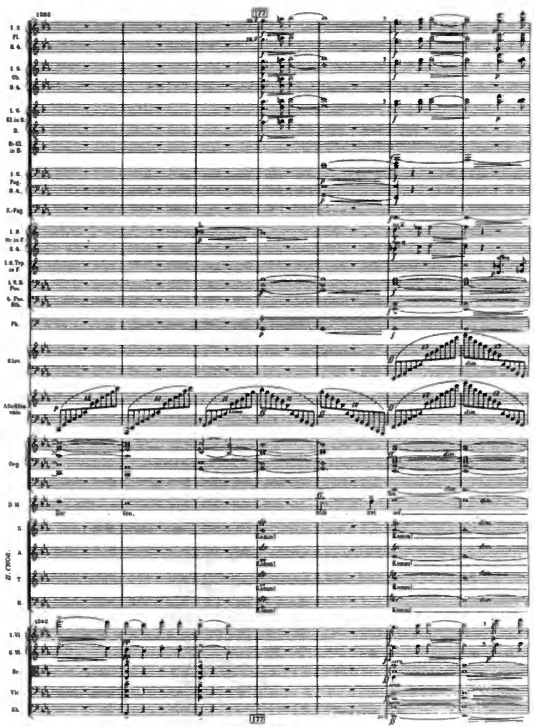


Copyrighted material

Notenbeispiel 24: Achte Sinfonie/zweiter Satz, T. 1273–1279 (*Climax*, *Anabasis*, vgl. S. 227); © copyright 1911 by Universal Edition A.G., Wien/PH490.



Notenbeispiel 25: Achte Sinfonie/zweiter Satz, T. 1282–1288 (simultaner *Schematoides*, vgl. S. 228); © copyright 1911 by Universal Edition A.G., Wien/PH490.

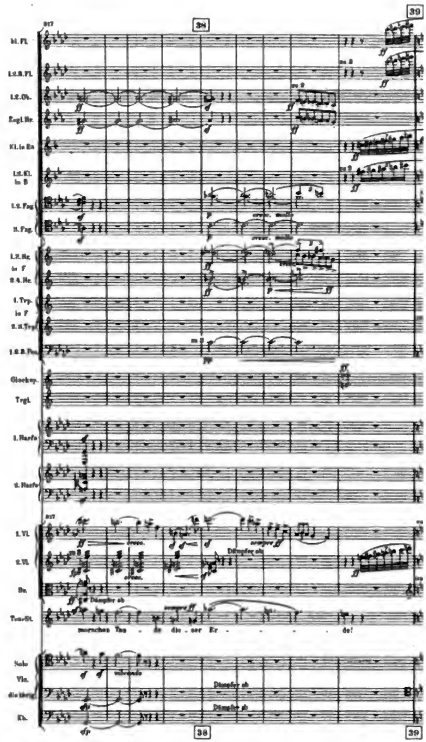

1282
177
Ob. in F
Cl. in F
Fg.
Pk.
Klav.
Org.
D. H.
Kommt
Kommt
Kommt

Notenbeispiel 26: Achte Sinfonie/zweiter Satz, T. 1464–1473 (*Climax*, Kombination „Das Ewig Weibliche" mit Mater gloriosa- und Accende-Thematik, vgl. S. 230); © copyright 1911 by Universal Edition A.G., Wien/PH490.

Copyrighted material

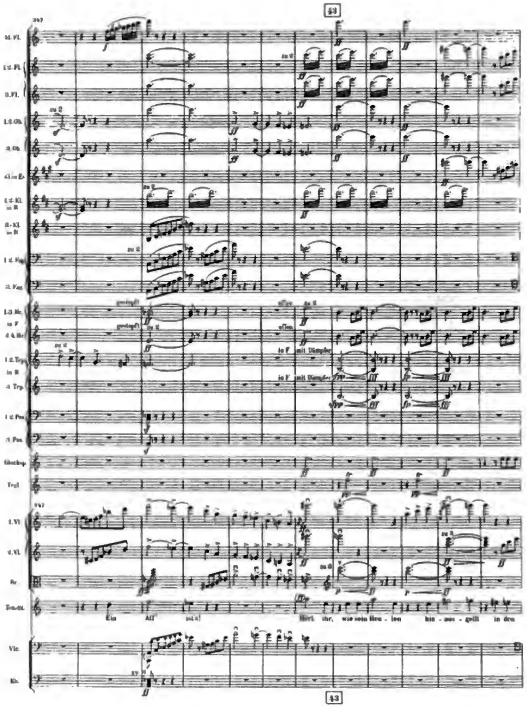
Copyrighted material

Notenbeispiel 27: *Das Lied von der Erde*/erster Satz, T. 317–325 (*Suspiratio, Katabasis, Pathopoeia, Passus durinsculns*, vgl. S. 251); © copyright 1989 by Universal Edition A.G., Wien/UE 13937.

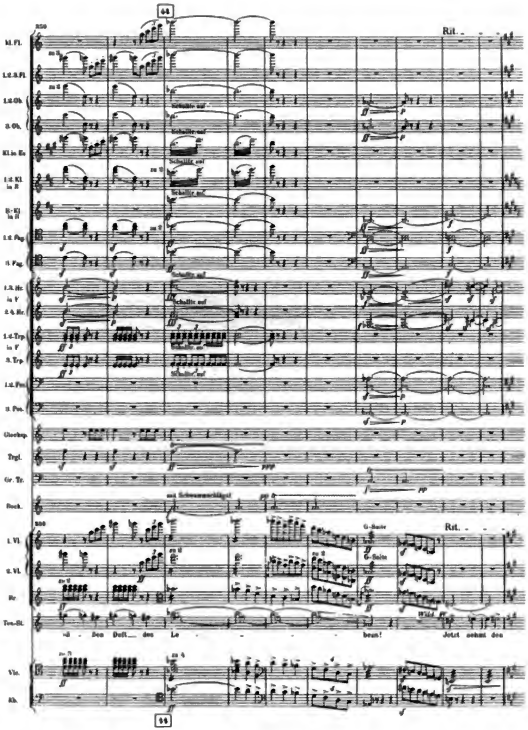


Copyrighted material

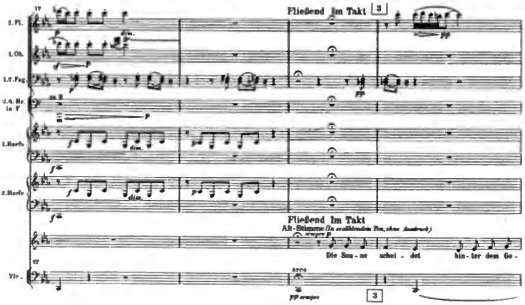
Notenbeispiel 28: *Das Lied von der Erde*/erster Satz, T. 347–366 (Höhepunkt, expressionistische Tendenzen, *Katabasis*, *Pathopoeia*, vgl. S. 252); © copyright 1989 by Universal Edition A.G., Wien/UE 13937.



Copyrighted material


64
M. Fl.
I.2.3.Fl.
I.2.Ob.
3.Ob.
Kl.in Es
I.2.Kl. in B
B-Kl. in B
I.2.Fag.
3.Fag.
I.3.Hr. in F
2.4.Hr.
I.2.Trp. in F
3.Trp.
I.2.Pos.
3.Pos.
Glockenp.
Trgl.
Gr. Tr.
Rock.
Schalle auf
mit Schwammschlegel
Rit.
I. Vl.
II. Vl.
Br.
Ten.-Sl.
G-Saite
-ä - Den Duft des Le - - -

Notenbeispiel 29: *Das Lied von der Erde*/sechster Satz, T. 17–20 (doppelter Sekundfall, Doppelschlag, vgl. S. 274); © copyright 1989 by Universal Edition A.G., Wien/UE 13937.

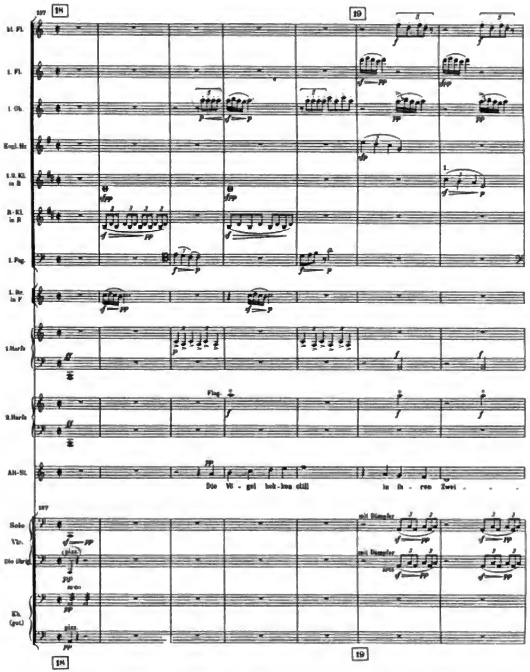


Copyrighted material

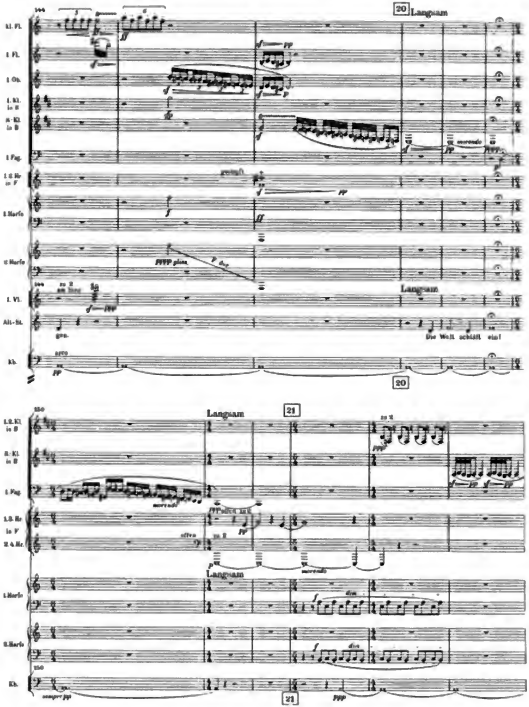
Notenbeispiel 30: *Das Lied von der Erde*/sechster Satz, T. 107–110 (*Climax*, vgl. S. 276); © copyright 1989 by Universal Edition A.G., Wien/UE 13937.

Copyrighted material

Notenbeispiel 31: *Das Lied von der Erde*/sechster Satz, T. 137–155 (subtile Klangfarbengestaltung, Isolierung von Motiven aus sinfonischer Prozessualität, *Mimesis, Katabasis*, vgl. S. 277); © copyright 1989 by Universal Edition A.G., Wien/UE 13937.



Copyrighted material

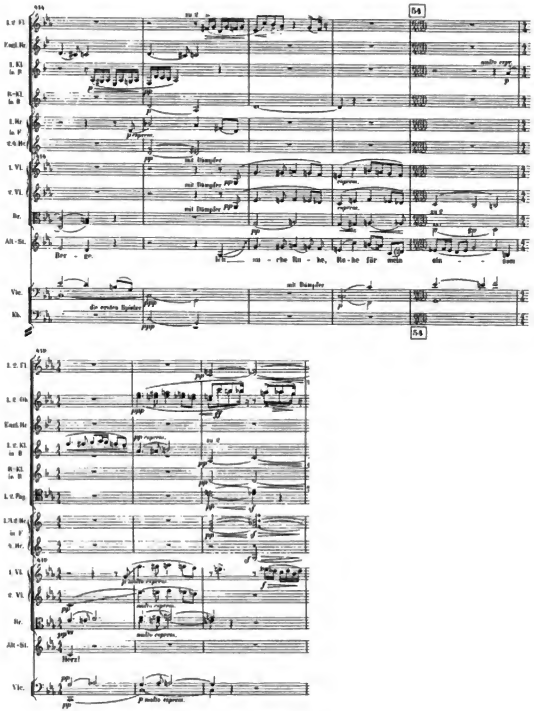


Copyrighted material

Notenbeispiel 32: *Das Lied von der Erde*/sechster Satz, T. 222 f. (*Interrogatio*, vgl. S. 278); © copyright 1989 by Universal Edition A.G., Wien/UE 13937.

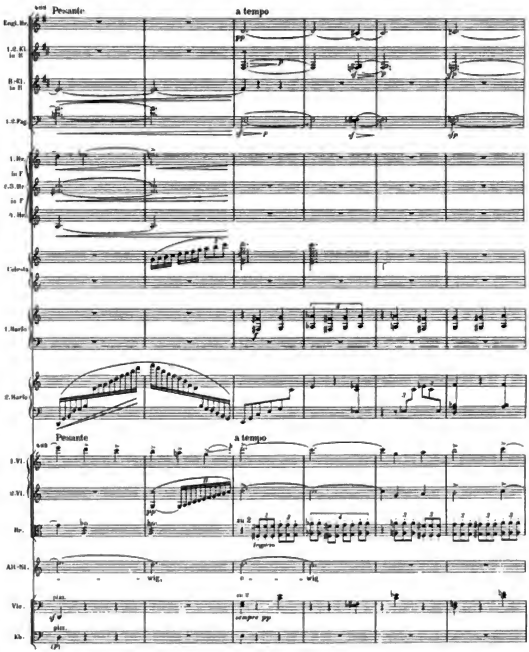
Copyrighted material

Notenbeispiel 33: *Das Lied von der Erde*/sechster Satz, T. 414–421 (Denotation des Doppelschlages, *Passus duriusculus*, vgl. S. 279); © copyright 1989 by Universal Edition A.G., Wien/UE 13937.

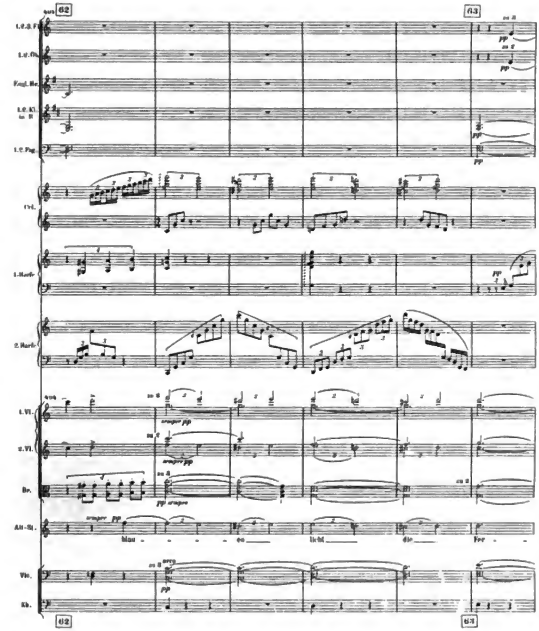


Copyrighted material

Notenbeispiel 34: *Das Lied von der Erde*/sechster Satz, T. 488–498 (Schlussgestaltung: Doppelschlag/*Circulatio* gedehnt; doppelter Sekundfall, Auflösung Metrik, vgl. S. 282); © copyright 1989 by Universal Edition A.G., Wien/UE 13937.

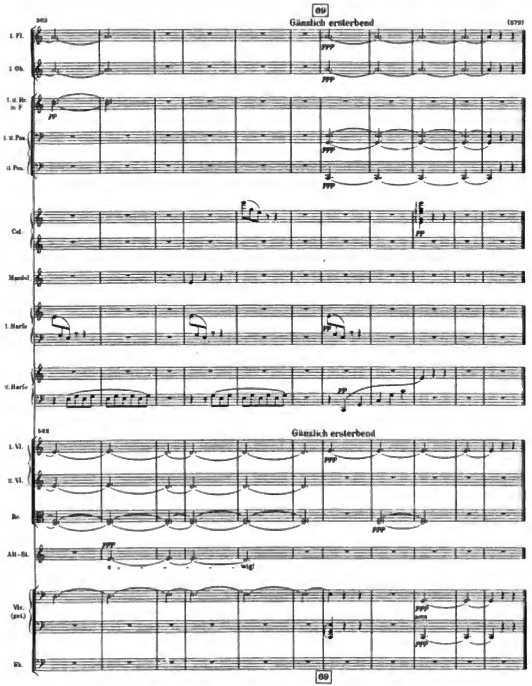


Copyrighted material



Copyrighted material

Notenbeispiel 35: *Das Lied von der Erde*/sechster Satz, T. 562–572 (sphärisch verklingender Schluss, Pentatonik, g-m [mi-] Signatur, vgl. S. 283 f.); © copyright 1989 by Universal Edition A.G., Wien/UE 13937.



Copyrighted material

Copyrighted material

Die eingehende Analyse ausgewählter Aspekte der Wort-Ton-Gestaltung in Gustav Mahlers Vokalsinfonik ist Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung. Als Prämisse dient Mahlers Ausarbeitung ideenprogrammatischer Intentionen, wobei er sich die besondere Stärke der Musik, geistige Umstände in gewisser Weise präziser als Sprache (die hier ins Symbolhafte ausweichen muss) verdeutlichen zu können, offensichtlich bewusst zunutze gemacht hatte.

Die Differenziertheit der musikalischen Textinterpretation, zugleich Fokus der Analysen, weist deutliche graduelle Unterschiede auf. Sie reicht vom ‚Vertonungscharakter' bis hin zur innigsten Anverwandlung von Musik und Textaussage bzw. -semantik. Wesentlich ist das oft proportionale Verhältnis vom Grad der Freiheit, die sich Mahler hinsichtlich der Beziehung von Musik und formaler Topographie des Textes nimmt, zur Intensität und Vielschichtigkeit der musikalischen Textexegese. Je stärker sich ihre musikalische Umsetzung in Richtung ‚Semantik-Ausarbeitung' bewegt, verliert die äußerliche Sprache an Materialität, wobei das im *Lied von der Erde* zutage tretende Amalgam von sprachlicher Semantik und Musik gesondert zu nennen ist.

Letztendlich wird die überwiegend eher unbestimmte Textsemantik durch Mahlers Musik denotiert und in zuvor im Bereich der Vokalsinfonik nicht erreichter Intensität zum Klingen gebracht.

ISBN 978-3-86956-159-2